

Hans Werner Henze
ELEGY FOR YOUNG LOVERS

Opera in three acts by
W.[ystan] H.[ugh] Auden and Chester Kallman

To the memory of Hugo von Hofmannsthal, Austrian, European and Master Librettist, this work is gratefully dedicated by its three makers.

W. H. Auden
Chester Kallman
Hans Werner Henze

Dramatis Personæ

GREGOR MITTENHOFER, <i>a Poet</i>	Baritone	[Dietrich Fischer-Dieskau]
DR. WILHELM REISCHMANN, <i>a Physician</i>	Bass	[Karl-Christian Kohn]
TONI REISCHMANN, <i>his Son</i>	Lyric Tenor	[Friedrich Lenz]
ELIZABETH ZIMMER	Soprano	[Ingeborg Bremert]
CAROLINA VON KIRCHSTETTEN, <i>Mittenhofer's secretary</i>	Contralto	[Lilian Benningsen]
HILDA MACK, <i>a Widow</i>	Soprano leggero	[Eva-Maria Rogner]
JOSEF MAUER, <i>an Alpine Guide</i>	Speaker	[Hubert Hilten]
Servants at "Der schwarze Adler"	Silent	

Schott

Mainz - London - Madrid - New York - Paris - Prag - Tokyo - Toronto

The Opera was commissioned by the Süddeutscher Rundfunk, Stuttgart.
© 1961 Schott Musik International, Mainz. © renewed 1989.

Hans Werner Henze

ELEGIA PER GIOVANI AMANTI

Opera in tre atti di
W. H. Auden e Chester Kallman

Traduzione italiana tratta dallo spartito per canto e piano a cura di
Flavio Testi

*Quest'opera è dedicata con gratitudine alla memoria di Hugo von Hofmannsthal,
austriaco, europeo e grande librettista, dai suoi tre autori.*

W. H. Auden
Chester Kallman
Hans Werner Henze

Personaggi

GREGOR MITTENHOFER, <i>poeta</i>	Baritono
DR. WILHELM REISCHMANN, <i>medico</i>	Basso
TONI REISCHMANN, <i>suo figlio</i>	Tenore lirico
ELIZABETH ZIMMER	Soprano
CAROLINA VON KIRCHSTETTEN, <i>segretaria di Mittenhofer</i>	Contralto
HILDA MACK, <i>la vedova</i>	Soprano leggero
JOSEF MAUER, <i>guida alpina</i>	Voce recitante
Camerieri dell'«Aquila nera»	Comparsa

ACT ONE

The Emergence of the Bridegroom¹

The scene represents the parlor and terrace of “Der schwarze Adler”, an inn in the Austrian Alps. The terrace, approached by steps from the parlor, runs backstage and stage left: deckchairs, terrace furniture and, near the front, a telescope. The two walls dividing it from the parlor are represented by a framework in which there are two doors, up and downstage, on the left. Right is a solid wall with three doors leading to various places in the inn. The door farthest upstage is reached by a few steps and a small landing. The parlor is sparsely but typically furnished: a porcelain stove in the right wall, a large grandfather clock, plants and flowers in pots, chairs, and a large desk downstage just right of center. The inn is approached from outside by steps leading up the angle of the terrace: people entering this way appear head first. At the right end of the terrace a short flight of wooden steps leads to a landing and from there to an outdoor exit right. Behind the terrace one sees the snow-capped peak of the Hammerhorn.

I. FORTY YEARS PAST

(The curtain rises on an inner curtain on which a view of the peak, as it might appear from the back terrace, is represented. Hilda Mack, a white-haired lady in her sixties, her make-up and clothes that of a young woman of the 1870's, is seated there left of center, a very large reticule next to her chair)

HILDA

At dawn by the window in the wan light of to-day²
My bridegroom of a night, nude as the sun, with a brave
Open sweep of his wonderful Samson-like hand
Pointed to Hammerhorn's glittering peak:

ATTO PRIMO

La ricomparsa dello sposo

La scena rappresenta la sala e la terrazza dell'«Aquila nera», un albergo sulle Alpi austriache. La terrazza, cui si accede dalla sala con dei gradini, corre sul fondo e sulla sinistra del palcoscenico: sedie a sdraio, mobili da terrazza e un telescopio sul davanti. Le due pareti che la separano dalla sala sono costituite da un divisorio con due porte, una sul fondo e una sul proscenio, a sinistra. A destra un muro maestro con tre porte che guidano a varie camere: alla più lontana si accede con qualche gradino e un pianerottolo. La sala è arredata in modo tipico: lungo la parete sulla destra una stufa di porcellana, un grande orologio a pendolo, vasi con piante e fiori, sedie e una grossa scrivania sul proscenio a destra. All'albergo si accede dall'esterno con una scala che porta all'angolo della terrazza: della gente che arriva da questa parte si vede prima la testa. All'estrema destra della terrazza una corta scala di legno porta a un pianerottolo e da qui a una porta di uscita sulla destra. Al di là della terrazza si scorge la cima innevata dell'Hammerhorn.

I. QUARANT'ANNI DOPO

(Il sipario si apre su un siparietto interno sul quale è raffigurata una veduta della cima così come appare dalla terrazza. Hilda Mack, una donna con i capelli bianchi sulla sessantina, truccata e vestita come una giovane donna del 1870, è seduta sulla sinistra della porta centrale; vicino alla sedia una grande borsa da lavoro)

HILDA

All'alba, presso la finestra, nella pallida luce di oggi,
il mio sposo di una notte, nudo come il sole, con un gesto
deciso del suo magnifico braccio da Sansone
puntato sulla vetta scintillante dell'Hammerhorn:

¹ Basata su una stringente logica drammaturgica che si esplica a livello formale in un rigore costruttivo assai ponderato, l'opera prevede la successione di trentaquattro scene provviste di titoli programmatici e pensate, pur nelle dimensioni spesso esilissime, quali unità drammatico-musicali in sé compiute di un mosaico variegato e complesso. Se la ferrea geometria complessiva rimanda alla perfetta logica strutturale che governa il *Wozzeck* di Berg, l'autonomia dei singoli tasselli – disposti secondo un'alternanza di recitativi, arie, duetti e concertati – ricalca la funzione dei numeri chiusi del melodramma italiano ottocentesco. Lunghi dal porsi come mero recupero passatista di tipologie operistiche della tradizione, la scelta svela invece la deliberata volontà del compositore di adeguarsi alla nascosta carica parodica del libretto, servendosi dei meccanismi convenzionali della narrazione musicale per potenziarne in misura ancora maggiore l'esuberante ricchezza di risonanze semantiche e rimandi intertestuali. Nel condensare gli elementi basilari della trama, presentando al contempo il peculiare microcosmo umano che ruota attorno alla tragica figura del poeta Mittenhofer nella quiete alpina della pensione *Der schwarze Adler*, l'atto primo dell'opera ha carattere fondamentalmente espositivo.

² *Moderato* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$ - $\frac{7}{4}$ - $\frac{9}{4}$ - $\frac{2}{4}$.

A introdurre l'atmosfera tesa e allucinata in cui si muovono i personaggi, fatalmente proiettati nella dimensione irreali del ricordo

“I shall conquer it, my honey-sweet bride, my comfort,
For you!” he cried. His cry is to-day. Yearning

«La conquisterò per te, mia dolce sposa, mio conforto,
per te!» gridò. Il suo grido è di oggi. Cercando

segue nota 2

inconsolabile o del desiderio inafferrabile, è Hilda, vedova delirante che risiede nell'albergo da più di quarant'anni nella vana attesa dello sposo, partito il giorno seguente alle nozze per scalare la vetta dell'Hammerhorn e mai più ritornato. Impostato secondo i consueti stilemi espressivi della 'scena di follia', qui riflessi dall'ampiezza di registro e dai virtuosistici passaggi di coloratura, il canto del soprano esibisce fin da subito la varietà degli stili vocali impiegati in partitura (dal semplice parlato al declamato ritmico, dallo *Sprechgesang* di fattura schönberghiana alla melodia spianata), instaurando con un tessuto orchestrale densissimo di sfumature un gioco segreto di riverberi e sottolineature emotive. Esemplificati nella sortita di Hilda sono inoltre la cangiante matrice stilistica che percorre l'intero lavoro, una curiosa commistione di ingredienti tonali e dodecafonici e l'associazione di ogni personaggio a uno specifico timbro strumentale. Se dunque la serie d'apertura (da b. 1: Do#-Re-Sol#-La-Fa-Mi-Sol-Sib-Mib-Fa#-Si-Do), presentata per quattro volte e punteggiata da feroci accensioni orchestrali, fissa con immediatezza l'immobilità angosciosa di una donna prigioniera di una realtà atemporale, che sprofonda nel registro grave e balza in quello acuto,

ESEMPIO 1 (l.1, bb. 1-9)

Moderato

A

Hilda

pp (whispering) (more sound) (half voice)

At dawn by the win - dow in the wan - light of to -

A

(full voice)

f *pp* *p* *mf* *f* *ff*

day my bride-groom of a night, nude as the sun, with a brave

A

p *f sub* *ff*

o - pen sweep of his won - der - ful Sam - son - like hand point -

A (testa)

f *ff*

ed to Ham-mer - horn's glit - tering peak:

l'eterea sonorità del flauto contralto, incastonata in una cullante oasi lirica (*Calmo* - $\frac{4}{8}$ - $\frac{5}{8}$, da b. 15) dove un delicato fondale di arpa, celesta e idiofoni si incarica di dar corpo al sogno struggente della pazza (suggestivo modello, e dichiarato, la scena della pazzia di *Lucia di Lammermoor*), e in seguito contrappuntata dalla chitarra in un dialogo costruito a partire da lacerti del motivo affidati alla voce (*Molto calmo* - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da b. 31), diventa metafora timbrica di un'esistenza 'incorporea', totalmente svincolata dall'ambiente che la circonda. Una brusca sferzata dell'orchestra che riconduce al fiero declamato iniziale - ma la serie ora si fa retrograda - pare destare la coscienza della donna che su una coppia di frasi stentoree costruite a partire dalla stessa struttura intervallare - tre settime minori, formate da terza maggiore e quarta eccedente - si dichiara risoluta ad attendere il ritorno del marito. Un rintocco dell'orologio a pendolo rompe la greve staticità della situazione e scandisce la ripresa delle usuali attività giornaliera - oltre a fungere

For night, I lay in the litter of our cravings, naked,
 Dawdled in the grave of my gradual yesterdays,
 Of my maidenhood, its behest obeyed, in my marriage
 Bed by his want unweighed after his good-bye.
 It was. It is. I am not unless I wait.
 I rose. I dressed in this dress. From the peak my ravisher
 Undespondently speaks to me; and all
 To-morrow shall be and bear is known and has meaning
 In his words alone. My lord, my yearning, as you will it
 And will need me like toddy on returning, I stay as you knew

[me

On leaving to-day – your dove. Have no fear to be late.
 My hero, I am. I hear. My love, I wait.

(A chime sounds from behind the curtain. Hilda rises; and at a gesture from her right hand, the inner curtain goes up on the scene ... Carolina, Gräfin von Kirchstetten, a strong-looking woman in her fifties, dressed simply in a practical but expensive suit, is seated at the desk sorting papers. It is a spring morning in 1910)

Each to her knitting on mountain and plain.
 Again to-day begins again.

II. THE ORDER OF THE DAY

(Hilda picks up her reticule and goes out to the terrace. A servant enters right front, places her chair near the wall, and exits. During the following scene Hilda either knits or looks through the telescope)

CAROLINA *(suddenly rises and angrily throws down a review she's been reading)*

How vile! How dare he!³

(Doctor Wilhelm Reischmann enters right front. Like Carolina he is in his fifties, and is a permanent accessory of Gregor Mittenhofer's retinue; unlike Carolina he is dressed anything but sim-

la notte, io giaccio nuda nel letto della nostra passione, crogiolandomi nella tomba dei miei lenti ieri, della mia fanciullezza e del suo richiamo obbedito, nel mio letto nuziale reso vano dalla sua mancanza dopo il suo addio. Così fu. Così è. Non vivo che per quest'attesa. Mi alzai. Indossai quest'abito. Dalla vetta coraggiosamente il mio amore mi parla; e tutto domani avverrà e sopportare ha senso soltanto per le sue parole. O mio signore, al ritorno avrai bisogno di me come dell'acquavite. Rimango come m'hai lasciata andandotene stamani – la tua colomba. Mio eroe, torna quando vorrai. Ci sono. Ti sento. Amore, aspetto.

(Una pendola suona dietro il siparietto. Hilda si alza e ad un gesto della sua mano il siparietto si leva... Carolina, contessa von Kirchstetten, una donna robusta sulla cinquantina, vestita semplicemente con un abito pratico ma costoso, è seduta alla scrivania intenta a sfogliare delle carte. È una mattina di primavera del 1910)

Ciascuna al suo lavoro sui monti e nel piano.
 Di nuovo l'oggi ricomincia.

II. L'ORDINE DEL GIORNO

(Hilda raccoglie la borsa ed esce sulla terrazza. Un cameriere entra dalla prima porta a destra, colloca la sua sedia vicino al muro ed esce. Durante la scena seguente Hilda lavora a maglia o guarda attraverso il telescopio)

CAROLINA *(si alza di colpo e getta per terra con rabbia una rivista che stava leggendo)*

Vigliaccio, sfrontato!

(Il dottor Guglielmo Reischmann entra dalla prima porta a destra. Come Carolina è sulla cinquantina e fa parte stabilmente del seguito di Gregorio Mittenhofer. Diversa-

segue nota 2

da segnale per annunciare i principali scarti narrativi, le sonorità realistiche impiegate nell'opera (oltre al rintocco della pendola, il fischio di locomotiva, il suono delle campane, un campanaccio) diventano simboli strani di una percezione temporale che, come nell'affollato sanatorio svizzero dello *Zauberberg* di Thomas Mann, si è cristallizzata in un perenne presente.

³ *Allegro-Meno mosso* – $\frac{4}{8}$ - $\frac{3}{4}$.

Non appena Hilda si è allontanata in terrazza dove attraverso un telescopio cerca sul ghiacciaio di fronte improbabili tracce del disperso, un agglomerato accordale degli ottoni, strumenti poi legati alla personalità egocentrica di Mittenhofer, materializza la comparsa di una coppia alquanto bizzarra di suoi subalterni. Scortata da un tema dai contorni assai spigolosi del corno inglese (da b. 74) – salti di settima intervallati da movimenti di semitono –, la contessa von Kirchstetten è subito presentata nella sua energica operosità di segretaria tuttofare, mentre il gioiello inciso affidato al timbro pastoso del fagotto (da b. 79) che accompagna gli interventi del dottor Reischmann sul *pizzicato* ostinato del contrabbasso restituisce l'immagine di un uomo metodico, descritto dai librettisti alla stregua di una pedante suppellettile al seguito del poeta. Entrambi i motivi compaiono in rapida successione in apertura di scena:

ply. His elaborately worked Tyrolean jacket and short lederhosen obviously represent his idea of the proper costume for staying anywhere that is not a capital city, in spite of the fact that they accentuate his bald head, modest height and fairly immodest girth. His good nature has become so habitual, it deceives even himself, and is noticed by no one)

DOCTOR

Hard at work already, Lina? Well,
What do the critics say this time?

CAROLINA

At last they see the truth
That anyone with sense has known from the beginning.
(A bell rings backstage right)

Oh!

He's ready for his second egg. Here, read them for yourself.
(She hands him a bunch of cuttings, takes a small covered tray from a maid who has come in right front, and exits right back. The maid leaves)

mente da Carolina si veste in modo tutt'altro che semplice. La giacca tirolese piuttosto elaborata e i pantaloncini di cuoio rappresentano evidentemente il suo concetto di abbigliamento adatto a un luogo che non sia una grande città, nonostante esso accentui la sua calvizie, la sua modesta statura e i suoi ampi fianchi. La sua bonarietà è divenuta così abituale da ingannare persino lui stesso, e non è rilevata da nessuno)

DOTTORE

Oh! Già al lavoro, Lina? Beh!
I critici che dicono?

CAROLINA

Finalmente la verità,
cioè quello che chiunque ha capito dall'inizio.
(Un campanello suona dietro il palcoscenico sulla destra)

Oh!

Ha chiesto il secondo uovo. Qui. Legga lei stesso.
(Gli porge un fascio di ritagli, prende un piccolo vassoio coperto da una cameriera che è entrata dalla prima porta a destra ed esce dalla porta in fondo. La cameriera esce)

segue nota 00

ESEMPIO 2a (1.2, bb. 79-88)

The musical score shows two staves. The first staff is for the Bassoon (Fag.) and the second for the Trumpet (Cor. ing.). The music is marked 'f' (forte) and 'allegramente' (lively). The tempo changes to 'Meno mosso' (less motion) and 'mf' (mezzo-forte). The key signature has one flat (B-flat).

e nella loro palese connessione al materiale musicale associato più avanti al protagonista – si notino in particolare i ricorrenti intervalli di quarta (soprattutto nella parte del più sottomesso medico) e gli insistenti passaggi cromatici – rivelano la comune venerazione che nutrono per il Maestro, tradotta all'istante in briose disquisizioni di natura poetica che Auden e Kallman sfruttano per dileggiare con spassoso sarcasmo gli ambienti della critica letteraria. Con accenti comicamente pomposi Reischmann legge dapprima una recensione dai toni entusiastici (*Moderato* – $\frac{6}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{5}{4}$ – $\frac{2}{4}$, da b. 94) – anche se nei deboli ribattuti degli ottoni sopra gli accordi pizzicati degli archi gravi a trasparire è la malcelata superbia dello scrittore. Quindi si scaglia con astio contro il corrispondente della rivista «Die Fackel» – probabilmente lo stesso Karl Kraus, celebre per la sua feroce vena satirica, che dal 1899 al 1936 fu il principale redattore del noto periodico viennese –, mentre la cellula tematica del personaggio invade l'intero tessuto orchestrale a simulare in un frenetico ribollire che culmina in una fragorosa deflagrazione sonora di pianoforte e fiati l'immaginata sprezzante reazione di Mittenhofer (*Tempo 1-Recitativo-Tempo 1* – $\frac{3}{8}$ – $\frac{3}{8}$ – $\frac{6}{8}$, da b. 105). A ribadire ulteriormente la totale soggezione dei due sodali ai nevrotici capricci dell'artista è inoltre la rivelazione della contessa che, dopo aver letto il biglietto lasciatole da questi con la raccomandazione di trovare il modo di scatenare in Hilda le 'visioni' da cui il protagonista trae materia poetica – e sono ancora pianoforte e ottoni a dar voce ai perentori ordini del poeta (*Recitativo* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{5}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{10}{4}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{6}{4}$, da b. 153) –, svela al dottore di provvedere segretamente al sostentamento economico di lui, facendogli trovare nei luoghi più disparati il denaro con cui egli si autofinanzia (*Molto mosso-Lento-Allegretto con grazia* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$, da b. 180).

DOCTOR (*reading reviews*)

“In this new songs he strikes a note of passionate delight
And show a force no other poet of our time can match.”

“Again we recognize in him the Master of us all.”

“The peak of his achievement ...,” “flawless verse ...,”
[“authentic ...,” “grand ...”

We have our fair Elizabeth to thank, in part, for that:
I shouldn’t wonder if my pills had also done their share.

(*Carolina re-enters*)

He should be pleased.

CAROLINA

 If they were men, they would apologize

 For having been so blind.

DOCTOR (*picks up the review she threw aside when he entered, and begins to read it*)

 Who is myopic still?

CAROLINA

 Don’t read it!

DOCTOR

 Really, Lina dear,

I’m not the Master. Let me guess! Who would it be? I know!

That fellow in “Die Fackel!” who likes no one but himself.

The Master always was his *bête-noire* ...

(*Reading*)

 “The erotic dreams

Of impotent old age ...”

CAROLINA

 The vulgar beast! He should be whipped!

DOCTOR

Well, as the Master’s doctor, I could tell him different.

Wouldn’t the Master laugh? Perhaps not. Better tear it up.

(*The bell rings twice*)

Two rings. That’s me. Injection time. Erotic dreams indeed!

(*Exits*)

CAROLINA (*reading the instructions for the day she had brought in from Mittenhofer*)

 “One. Who was Pelop’s father? Two.

Check spelling of ‘reveille.’ Three. Important. Don’t forget.

I’m running out of Edelweiss; Mauer must pick me more

The next day he goes climbing. Four. That Monstrous Hag,

 [Frau M.

How long am I supposed to wait? We’ve been here for a week

And she’s not had one vision yet. In all the years we’ve come

She never has behaved like this. Do something! Make her tight.

DOTTORE (*leggendo i ritagli*)

«In questi canti esprime una dolcezza appassionata
e mostra una forza che nessun poeta oggi raggiunge.»

«Riconosciamo in lui il maestro di tutti noi.»

«Il vertice raggiunto»... «verso perfetto»... «sublime»...

«vero»... Dobbiamo in parte ringraziare anche la nostra

Elisabetta, per questo.

E persino le mie pillole forse hanno del merito.

(*Carolina rientra*)

Che critiche!

CAROLINA

Se fossero uomini si scuserebbero
della loro cecità.

DOTTORE (*raccoglie la rivista che lei aveva gettato al suo ingresso e inizia a leggerla*)

Chi è ancora cieco?

CAROLINA

Non legga!

DOTTORE

Insomma, Lina,

non sono il Maestro! Mi lasci indovinare! Chi ha scritto

ciò? Capisco! Quell’imbecille della «Fackel» che ama solo

se stesso! È sempre stato la sua bestia nera.

(*Leggendo*)

«I sogni erotici

di un vecchio impotente...».

CAROLINA

Bestia volgare! Lo frusterei!

DOTTORE

Beh, in quanto medico del Maestro, potrei testimoniare

diversamente. Non ne riderebbe il Maestro? Forse no. È

meglio strapparla.

(*Il campanello suona due volte*)

Due colpi. È per me. La puntura. Altro che sogni erotici!

(*Esce*)

CAROLINA (*leggendo le istruzioni del giorno che ha portato dalla stanza di Mittenhofer*)

 «Primo. Chi fu il padre di Pelope? Secondo.

Come si scrive “reveille”. Terzo. Importante. Non si

dimentichi. Sto terminando gli edelweiss. Mauer me ne

raccolga appena fa un’escursione. Quarto. E quella vecchia

strega! Quanto tempo mi farà aspettare? Siamo qui da una

settimana e non ha ancora avuto una visione. In tutti gli

anni che siamo venuti qui non si è mai comportata in

questo modo. Faccia qualcosa. La stimoli.

Give her a laxative. Insult dead hubby. Anything.
But get her in the proper mood! She must perform to-day!"
To-day! What shall I do? To-day, just when I'm feeling ill.

DOCTOR (*re-enters, rubbing his hands*)

Now, that should make him full of beans ... Lina, my dear,
[what's up?

You don't look well.

CAROLINA

It's nothing. Just a headache,

DOCTOR

Let me feel

Your pulse. I thought so. Feverish. You ought to be in bed.

CAROLINA

And who would do my work? Besides, you know he cannot bear
Sick people near him. He believes they do it out of spite.

DOCTOR

But all the same, I wish you'd let me take your temperature.

CAROLINA

Later perhaps. But please, I beg, don't say a word to him.
(*Carolina, after tidying her papers, she takes out her purse, extracts some gold coins and hides them in a flower-pot near the door. Doctor Reischmann is fascinated*)

DOCTOR

So that is how you help him out! I've always longed to know.

CAROLINA

Promise to never tell a soul!

DOCTOR

You never give him cheques?

CAROLINA

No.

DOCTOR

How does he know where to look?

CAROLINA

At first I always chose

A place that He was bound to find: behind his bedroom clock.

But presently I realized that what he most enjoys

Is playing hide-and-seek. So now I change it every day.

Great poets are like children.

DOCTOR

Yes, and what would poets do

Without their nannies? They'd be lost. What, even, but for you,

What would the Master be to-day? A simple post man still.

Le dia un lassativo! Le insulti il marito morto! Qualsiasi
cosa! Ma faccia in modo che sia dell'umore giusto! Oggi
deve dare spettacolo». Oggi! Che posso fare? Proprio oggi
che non mi sento tanto bene.

DOTTORE (*rientra, fregandosi le mani*)

Ecco, questo dovrebbe renderlo pieno d'energia... Lina,
mia cara, che c'è?

Che brutta cera.

CAROLINA

Non è niente. Eemicrania.

DOTTORE

Faccia sentire il polso.

Lo sapevo. Ha la febbre. Dovrebbe andare a letto.

CAROLINA

E chi fa il mio lavoro? E poi, lei sa che lui non sopporta
malati attorno. Crede che lo facciano per fargli un dispetto.

DOTTORE

Uguualmente lasci che le prenda la temperatura.

CAROLINA

Forse più tardi. Però, la supplico, non gliene faccia parola.
(*Dopo aver messo in ordine le sue carte, Carolina estrae dal borsellino alcune monete d'oro e le nasconde in un vaso di fiori vicino alla porta. Reischmann osserva colpito*)

DOTTORE

Ah, questo è il modo in cui l'aiuta! Da sempre volevo
saperlo.

CAROLINA

Prometta di non dirlo a nessuno!

DOTTORE

Non gli dà mai degli cheques?

CAROLINA

No.

DOTTORE

Come fa a sapere dove guardare?

CAROLINA

Le prime volte cercavo sempre

un posto che fosse costretto a vedere: dietro la sveglia.

Ma ora ho capito che quello che lo diverte di più

è giocare a trovare il nascondiglio. Adesso lo cambio ogni
giorno. I grandi poeti sono come i bambini.

DOTTORE

Già, e cosa farebbero i poeti senza le loro balie? Sarebbero

perduti. Se non fosse per voi, che cosa sarebbe oggi il

Maestro? Ancora un semplice impiegato.

CAROLINA

And he'd have die ten years ago, but for your care and skill.

DOCTOR

Come, let us blow our trumpets, for, if we don't, no one will.

Blow where It will, the Spirit blows in vain⁴
 Until It finds a healthy human brain:
 Poems are bodies and by bodies made;
 A mortal poet needs a doctor's aid.

Tooth decay,
 Muse away;
 Blood-pressure drops,
 Invention stops;
 Upset tum,
 No images come;
 Kidney infected,
 Diction deflected;
 Joints rheumatic,
 Rhythm erratic;
 Skin too dry,
 Form awry;
 Muscle tense,
 Little sense;
 Irregular stools,
 Inspiration cools.

CAROLINA

Sarebbe morto dieci anni fa se non fosse per la vostra abilità e le vostre cure.

DOTTORE

Venga, cantiamo le nostre lodi, altrimenti non lo farà nessuno.

Soffi dove vuole, lo spirito soffia invano
 finché non trova un sano cervello umano:
 i poemi sono corpi e fatti da corpi;
 un poeta mortale ha bisogno del medico.
 Cadono i denti,
 l'estro sen va;
 calo pressione,
 niente invenzione;
 fegato gonfio,
 niente metafora;
 il rene è infetto,
 lo stile cede;
 reumatismi,
 il metro è incerto;
 la pelle è secca,
 forma non c'è;
 i nervi tesi,
 le idee sen vanno;
 stitichezza,
 fredda ispirazione.

⁴ *Vivace-Leggero-Tempo giusto-Tempo 1* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{3}{8}$.

Convintisi reciprocamente dell'ineludibile importanza del loro ruolo – dopotutto «i poeti sono come bambini» che non possono vivere «senza le loro balie» –, i due si lanciano infine in uno spumeggiante duetto (da b. 221) dove enumerano le rispettive incombenze, denunciando la scarsa considerazione ricevuta. Se il testo ideato dalla coppia Auden-Kallman è un capolavoro di *vis* comica imbrigliata in una struttura versificatoria disciplinatissima, la musica di Henze attinge invece esplicitamente alle convenzioni formali del melodramma italiano di primo Ottocento attraverso la triplice ripetizione – prima di Reischmann, quindi di Carolina, infine di entrambi – della melodia vocale, le cui sequenze semitoni prefigurano ancora in modo insistente l'idioma di Mittenhofer, secondo un progressivo crescendo dinamico e agogico che sfocia in una stretta indiatolata (*Man mano accel. e cresc.*, da b. 357) svolta sopra un buffo sillabato di sapore rossiniano sorretto dall'intero organico dei fiati e da un'ampia scelta di percussioni:

ESEMPIO 2b (bb. 223-238)

ff sempre

Reischmann

Blow where it will, the Spi-rit blows in vain un-til it finds a heal- thy hu-man

brain: Poems are bo- dies and by bo- dies made; a mor- tal poet needs a doc- tor's aid. ___

To wed Him to the Muse has been my mission,
By keeping him in physical condition.

CAROLINA

When young, the Poet cannot earn his bread
And someone has to give it him instead:
Then, when he triumphs, someone in his name
Must bear the burden of his world-wide fame.

Deal with mail
From lads in jail
Or ladies in
The looney-bin;
Answer pests
Who make requests
For a definition
Of man's condition;
Then, worse,
Those volumes of verse,
Thick and slim,
Inscribed to him,
And envelopes
Into which Young Hopes
Have boldly slipped
A manuscript.

Without me, when would Genius turn a rhyme?
It would be answering letters all the time.

CAROLINA and DOCTOR

The Poet dies, his glory does not end,
For commentators in a swarm descend
And, syllable by syllable, with learned fuss,
They edit, annotate, emend, discuss

Versification,
Punctuation,
Vowel enlacement,
Caesura placement,
The rôle he gives
To demonstratives,
His liking for
Bird-Metaphor,
And golden thimbles
As birth symbols;
While others plan
To explore the Man,
Learn what he drank,
The name of his bank,
And, of course, discover
How he was as a lover.

Unirlo alla Musa è stata la mia missione,
mantenendolo in buona fisica condizione.

CAROLINA

Da giovane il poeta non può guadagnarsi il pane
e qualcheduno glielo deve dare:
poi, quando trionfa, qualcuno al suo posto
deve portare il peso della sua fama.

Rispondere alle lettere
di carcerati
o di signore
in manicomio,
rispondere a chi
chiede una
definizione
della condizione umana,
o peggio ancora
quei volumi di versi
grossi e sottili
dedicati a lui
e buste in cui
giovani speranze
hanno infilato
un manoscritto.

Senza di me quando il genio farebbe un verso?
Dovrebbe rispondere sempre alle lettere.

CAROLINA e DOTTORE

Il poeta muore: la sua gloria non finisce,
perché i critici giungono a frotte
e, sillaba per sillaba, con dotto scalpore,
annotano, emendano, discutono

di versificazione,
punteggiatura,
ritmo e rima,
e di cesura,
l'impiego che fa
di dimostrativi,
se sfoggia o no
metafore alate,
e ditali dorati
come simboli di fertilità;
altri invece
studiano l'uomo,
che cosa beveva,
il nome della sua banca,
e, naturalmente,
come fu come amante.

But no one thanks, in Essays or Reviews,
The Servants of the Servant of the Muse.

(A train whistle is heard)

DOCTOR (*looks at his watch*)
Our mountain trolley is on time.

III. A SCHEDULED ARRIVAL

DOCTOR

Lina, when Toni comes⁵

I want you to be patient with him. He's going through a phase,
Poor boy, and sulks a lot. I'm glad Elizabeth is here
For someone nearer his own age may laugh him out of it.

CAROLINA

I shouldn't trust Elizabeth too far if I were you.

DOCTOR

Now, really, Lina, what has she done now?

CAROLINA

The other day

I caught her reading Hofmannsthal.

DOCTOR

Well, I have read him too.

CAROLINA

That's different.

(*Toni Reischmann enters from outside, carrying a small valise. He is almost tall, slender, and has thick black hair combed straight back from his forehead. Though he bears no physical resemblance to his father, it would seem as though he has deliberately gone to extremes to point up their differences further: he is*

Però nessuno ringrazia, in saggi o riviste,
i servi del servo della Musa.

(*Si sente il fischio di un treno*)

DOTTORE (*guarda l'orologio*)
Il nostro trenino di montagna è in orario.

III. UN ARRIVO PREVISTO

DOTTORE

Lina, quando arriva Toni,
dev'essere paziente con lui. Sta passando una crisi,
poveraccio, e soffre tanto. Per fortuna Elisabetta è qui,
lo può aiutare molto; anche lei è giovane.

CAROLINA

Non mi fiderei troppo di Elisabetta, fossi in lei.

DOTTORE

Veramente, Lina, che cos'ha fatto?

CAROLINA

L'ho sorpresa
l'altro giorno che leggeva Hofmannsthal!

DOTTORE

Beh, anch'io l'ho letto.

CAROLINA

È un'altra cosa.

(*Toni Reischmann entra dall'esterno, portando una valigetta. È piuttosto alto, slanciato e ha folti capelli neri pettinati all'indietro. Sebbene non assomigli fisicamente al padre, sembra che egli voglia accentuare deliberatamente la loro diversità: indossa un severo abito scuro e la sua bian-*

⁵ La monotona *routine* quotidiana viene turbata dall'arrivo di Toni, figlio del dottore e in piena crisi adolescenziale. Per alleviarne le sofferenze il padre vede di buon occhio la presenza in albergo di Elizabeth, giovane amante e musa ispiratrice di Mittenhofer, ma Carolina lo mette subito in guardia sui rischi di una relazione con la ragazza (*Più mosso-Presto* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$, da b. 389) attraverso sinistri ribattuti di ottoni e legni che si sciolgono in un grottesco *cluster* del pianoforte quando la contessa rivela con indignazione la colpa della donna: leggere Hofmannsthal! Associato alla viola che lo presenta con un motivo assai espressivo,

ESEMPIO 3 (l.3, bb. 403-406)



il tenore mostra però subito la propria indifferenza alle insistenze del genitore che lo assale con una miriade di domande, mentre sassofono e fagotto riprendono con inflessione insinuante il tema di Toni (*Moderato* - $\frac{4}{4}$, da b. 408). Solo un provvidenziale rintocco d'orologio (*Poco meno mosso* - $\frac{3}{4}$, bb. 426-428), sul quale la contessa incomincia a manifestare sintomi evidenti di una sindrome isterica (*Recitativo presto* - $\frac{5}{4}$ - $\frac{7}{4}$, bb. 429-430), sottrae il giovane all'invasione del padre e introduce alla grande scena di Hilda, le cui visioni, attese dal poeta con l'acquolina in bocca, iniziano finalmente a manifestarsi.

dressed in a severe black suit and his spotless white shirt has a high stiff collar; but his sullen reticence encourages the suspicion that they make him uncomfortable; just as his surliness has an air of natural good-humour suppressed in the service of some theoretical discipline pertaining to 'no-nonsense'. – A servant enters and takes his valise away; also a maid who puts a large tray with a coffee-pot and six cups of a table near the back)

TONI

Hello, Father.

DOCTOR

Aren't you going to say

Good-morning to Aunt Lina?

TONI

Good morning. Where's my room?

CAROLINA

I'm sorry. It's not ready yet. You know how inns are like.

DOCTOR

Did you enjoy your journey, son?

TONI

Alright.

CAROLINA

How was the Orient Express?

TONI

Alright.

DOCTOR

How did your viva voce go?

TONI

Alright.

CAROLINA

You must be glad it's over.

TONI

It's alright.

CAROLINA

Do you take cream and sugar?

TONI

I don't mind.

DOCTOR

You'd like a rest this morning?

TONI

I don't mind.

CAROLINA

Would you like trout for dinner?

ca camicia immacolata ha un collo alto e rigido; ma il suo tenebroso riserbo incoraggia il sospetto che non si senta a proprio agio; così come il suo aspetto imbronciato ha un tono di naturale buonumore scacciato in nome di qualche disciplina morale ispirata al disprezzo della fatuità. Entra un fattorino che porta via la sua valigia; entra pure una cameriera che posa un grande vassoio con una caffettiera e sei tazze su un tavolo di fondo)

TONI

Ciao papà.

DOTTORE

Non dici

buongiorno alla zia Lina?

TONI

Buongiorno. Dov'è la mia stanza?

CAROLINA

Mi dispiace. Non è ancora pronta. Sa come sono gli alberghi.

DOTTORE

Hai fatto un buon viaggio?

TONI

Discreto.

CAROLINA

Com'era l'Orient Express?

TONI

Discreto.

DOTTORE

E gli esami sono andati bene?

TONI

Discretamente.

CAROLINA

Sarà contento che sono finiti.

TONI

Discretamente.

CAROLINA

Vuole zucchero e panna?

TONI

Fa lo stesso.

DOTTORE

Vorresti fare un riposino?

TONI

Fa lo stesso.

DOTTORE

Va bene trota per cena?

TONI	I don't mind.	TONI	Fa lo stesso.
DOCTOR	We might go fishing later.	DOTTORE	Più tardi potremmo andare a pescare.
TONI	I don't mind,	TONI	Fa lo stesso.
DOCTOR	Did you see <i>Lohengrin</i> last Tuesday?	DOTTORE	Martedì hai visto <i>Lohengrin</i> ?
TONI	No.	TONI	No.
CAROLINA	Don't you young men approve of Wagner?	DOTTORE	Voi giovani non apprezzate Wagner?
TONI	No.	TONI	No.
DOCTOR	I thought your great friend Hans admired him?	DOTTORE	Credevo che il tuo grande amico Hans lo ammirasse.
TONI	Oh,	TONI	Oh,
	For God's sake, Dad, why must you pester so?		Dio santo, papà, perché mi vuoi annoiare?
	<i>(Chime)</i>		<i>(Pendola)</i>
CAROLINA	Oh dear, what a morning! They'll be down in a moment And I'm not half done. If Hilda would only...	CAROLINA	O Dio, che mattinata! Scenderanno fra poco e non ho fatto niente. Se solo Hilda volesse...

IV. APPEARANCES AND VISIONS

CAROLINA (*hurries out to Hilda*)
 Frau Mack, if you'd sit with us a bit, the Master⁶
 Would be most pleased, I'm certain.

HILDA (*looks up vaguely from her knitting*)
 The Master? Ah, so ...
(She gives Carolina a sudden shrewd sideways glance)
 To hear what I see and see what I've heard
(Then, lapsing into winsome youthfulness)
 If I may bring my knitting?

IV. APPARIZIONI E VISIONI

CAROLINA (*corre fuori da Hilda*)
 Signora, se lei stesse un po' con noi,
 il Maestro ne sarebbe lieto, son sicura.

HILDA (*alza distrattamente lo sguardo dal suo lavoro*)
 Il maestro? Ah, già...
(Dà una maliziosa e rapida occhiata di sfuggita a Carolina)
 Udire ciò che vedo e vedere ciò che ho udito...
(Poi, abbandonandosi ad una allegra gioiosità)
 Posso portare il mio lavoro?

⁶ Invitata nella *ball* dell'albergo dalla segretaria di Mittenhofer, la vedova viene infatti convinta a trattenersi qualche istante con il poeta, la cui dipendenza dalle epifanie della sventurata e la cui autorità sulla nobildonna segretaria vengono evidenziate dal motivo per quarte – intervallo caratteristico del protagonista – affidato al corno inglese – strumento legato a Carolina – contrappuntato alla serie di Hilda eseguita da flauto (Do#-Re-Sol#-La-Fa-Mi) e corno inglese (Do-Sol-Sib-Mib-Fa#-Si) sopra un pedale raggelante di corno, arpa e pianoforte (da b. 431). Una successione di reiterati accordi in crescendo di quest'ultimo che, scanditi da colpi di tam-tam, si risolvono in un prolungato arpeggio dell'arpa commentano ironicamente l'ingresso in scena di Mittenhofer (*Maestoso* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 444), che si presenta a braccetto di Elizabeth scortato da un'ampia melodia cantabile del flexaton da intonarsi *con sentimento*; l'idiologo espone una serie non ortodossa, costruita su ripetizione di note e difettiva del Fa, che viene intonato da Toni:

CAROLINA (*cheerfully*)

Why not?

(Hilda puts her knitting back into the reticule and comes in from the terrace with Carolina who seats her downstage and then goes to the Doctor, showing her fingers crossed. Nodding, she whispers optimistically)

To-day!

(Gregor Mittenhofer, his arm about Elizabeth Zimmer, enters briskly right back, and pauses with her on the landing. Mittenhofer is a tall, well-built man of almost sixty, wearing a corduroy jacket and knickerbockers. His high forehead and Beethoven-like mane of snow-white hair are impressive, and he is apt to accentuate both by quite often shaking his head back. Elizabeth is in her early twenties: beautiful, at her ease, both stronger and less logical than she realizes, and intelligent. She is dressed with simple, not over-youthful elegance. Their entrance, though a daily occurrence, is also a daily occasion, and Mittenhofer makes the most of it. And Carolina and the Doctor, though they have already seen him that morning, play their rôles in the occasion by rushing back to the foot of the landing. Toni rises slowly; Hilda goes on knitting)

MITTENHOFER

Good morning!

CAROLINA and DOCTOR

Good morning, Master.

CAROLINA (*allegramente*)

Perché no?

(Hilda rimette nella borsa il lavoro ed entra dalla terrazza con Carolina che la fa sedere al proscenio e che poi si avvicina al Dottore, mostrandogli le dita incrociate. Facendo un cenno col capo sussurra ottimisticamente:)

Oggi!

(Gregorio Mittenhofer, col braccio sulle spalle di Elisabetta Zimmer, entra spigliato dall'ultima porta a destra e si ferma con lei sul pianerottolo. Mittenhofer è alto, ben fatto, sulla sessantina e indossa una giacca di fustagno e dei knickerbockers. La fronte alta e la bianca chioma beethoveniana sono di effetto, effetto che egli accentua scuotendo spesso all'indietro la testa. Elisabetta ha superato di qualche anno la ventina; bella, a proprio agio, più forte e meno logica di quanto crede, intelligente. È vestita con eleganza semplice, non troppo giovanile. Il loro ingresso, sebbene avvenga tutti i giorni, è anche un avvenimento della giornata, e Mittenhofer gli dà molta importanza. E Carolina e il Dottore, sebbene l'abbiano già visto in mattinata, recitano la loro parte in quell'occasione, affrettandosi ai piedi del pianerottolo. Toni si alza lentamente; Hilda continua a lavorare a maglia)

MITTENHOFER

Buongiorno!

CAROLINA e DOTTORE

Buongiorno, Maestro.

segue nota 6

ESEMPIO 4a (1.4, bb. 450-464)

Flexaton

p con sentimento

quasi f *pp*

mf *pp*

Riverito ossequiosamente dagli astanti, che riprendono frammenti tematici del suo tema ai rispettivi strumenti, il poeta saluta cordialmente Toni, di cui è padrino, e gli presenta la giovane amante. Ma la stretta di mano tra i due ragazzi scatena all'improvviso uno stato di *trance* in Hilda, dettandole immagini di amore e morte in alta quota.

TONI

Good morning, Sir.

MITTENHOFER

Toni, how nice to see you!

Elizabeth, this is my godson, Toni.

Tony *Gregor* Reischmann, Elizabeth Zimmer.

Wonderful! Now you have someone young to talk to, no?

Too much musty old past in this place –, – don't you think?

So you two can brighten it up

Prattling on about the future, eh?

(Toni has remained near the table, but when Elizabeth holds out her hand to him, he walks over to the stairs. Elizabeth comes down a step or two)

ELIZABETH

How do you do.

(Mittenhofer places his hands on their shoulders. – When Toni takes her hand, Hilda drops her knitting and cries: Her expression takes on a visionary fixity. The others remain frozen)

HILDA

Ah! Snow falls on blossoming⁷

Woodland and meadow

Swiftly to-morrow.

What shall be hidden?

Under its fold

Much that was meant to be

Shall know its meaning:

Near the cold heaven

Snow falls revealing

Earth to be cold.

To the Immortal, high

On their white altar,

Mortal heat neither

Simple nor wicked

Lamb-like is fed.

TONI

Buongiorno, signore.

MITTENHOFER

Toni, lieto di vederti!

Elisabetta: questo è il mio figlioccio, Toni.

Toni *Gregorio* Reischmann. Elisabetta Zimmer.

Magnifico. Ora hai un giovane con cui parlare.

C'è troppa muffa in questo posto, non ti pare?

Così potrete ravvivarlo un poco

parlando del futuro, eh?

(Toni è rimasto vicino al tavolo, ma quando Elisabetta gli porge la mano si avvicina alle scale. Elisabetta scende un gradino o due)

ELISABETTA

Molto lieta.

(Mittenhofer posa le mani sulle loro spalle. Quando Toni la stringe la mano, Hilda lascia cadere la maglia e urla: il suo sguardo si fa allucinato. Gli altri restano raggelati)

HILDA

Ah! La neve cade sui boschi

e i prati in fiore

dolcemente domani.

Che cosa nasconderà?

Sotto il suo manto

molte cose avranno il loro senso:

vicino al cielo freddo

la neve cade rivelando

alla terra la sua

freddezza.

Per l'immortale, alto

sul bianco altare,

il calore mortale

viene nutrito

come un agnello.

⁷ Le deliranti allucinazioni del soprano, svolte alla stregua di una virtuosistica fantasia dal carattere rapsodico che ricalca nella finezza espressiva dei contorni melodici l'assolo precedente della donna (cfr. nota 2), segnano non soltanto il primo snodo cruciale del dramma ma anche uno dei momenti emotivamente più intensi della partitura. Se il libretto si caratterizza per l'eleganza della costruzione strofica cesellata in un preziosissimo intarsio di rime e assonanze, la musica traduce la pregnanza delle suggestioni poetiche in una spessa trama imitativa, inquadrata all'interno della consueta forma bipartita dell'aria italiana. Introdotta da un magnetico vocalizzo (bb. 465-467) che prende corpo dopo che marimba e vibrafono hanno riproposto la serie di Hilda (cfr. es. 1), la sezione iniziale del brano (*Andante* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{7}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$, da b. 467) funge da 'cantabile' e si sviluppa come ampia effusione lirica sostenuta da uno screziato ordito strumentale secondo gli stilemi melodico-timbrici propri del personaggio – preponderanza di settime nella linea vocale, accompagnata principalmente da flauto contralto, arpa, pianoforte e idiofoni:

Paired in the sacrifice,
Do they die justly
Though it be fated?
Never forget the
Old gods are dead.

MITTENHOFER

Quiet. Quickly leave us alone.

CAROLINA

Quiet. Leave them quickly alone.
The terrace. Come. We cannot disturb them.
Walk softly. No talk. So.

DOCTOR

Toni, come. We cannot disturb them,
Don't be difficult. Won't you go?

ELIZABETH

I'm going, Lina, I've learned.

Uniti nel sacrificio,
essi muoiono giustamente
anche se ciò è stato destinato?
Non dimenticate che
i vecchi dei son morti.

MITTENHOFER

Silenzio. Presto. Lasciateci soli.

CAROLINA

Silenzio. Presto. Lasciateli soli.
La terrazza. Venite. Non possiamo disturbarli.
Fate piano. Non parlate. Così.

DOITTORE

Toni vieni. Non possiamo disturbarli,
Non fare il difficile. Vieni via!

ELISABETTA

Sì. Vengo, Lina, lo so.

segue nota 7

ESEMPIO 4b (bb. 467-472)

Andante

Hilda

Snow falls on blossoming woodland

Fl. c. a.

and meadow swiftly tomorrow.

In un brevissimo 'tempo di mezzo' (da b. 511) i presenti si allontanano in punta dei piedi sulla terrazza, per non disturbare Mittenhofer intento a trascrivere in appunti poetici l'epifania di Hilda.

TONI

Oh God,
What a shamelessly low variety show!
(*Toni stamps off*)

MITTENHOFER

Capital! Capital! The Gods are good!

ELIZABETH

I wish he wouldn't. What good is it, though?

HILDA

O lovers, what stars disturb you? Oh!
Their footsteps go through the falling snow!

(*During the above, Carolina quietly shepherds the others on the terrace. Mittenhofer takes paper and pen from his desk and seats himself near Hilda, ever so often taking notes*)

MITTENHOFER

Read me runes I know I know.

HILDA

I gave her laurel ever-green⁸
She had no will to wear.
My kiss was like fever,
She begged me to leave her,
Ever in its care.

I gave to him a name to keep
That was not hers to bear.
Falala ...

She gave me flowers holy-white
That were not his to wear.
His kiss was like fever,
He held her forever
Only, only there,

And gave to me a tear to weep
Not hers alone to bear.
Falala ...

They gave each other roses wild
From vales they had not crossed.

TONI

O Dio,
che spettacolo di bassa lega!
(*Se ne va*)

MITTENHOFER

Magico! Magico! Gli dei sono propizi!

ELISABETTA

Vorrei non lo facesse. Che senso ha?

HILDA

O amanti, quali stelle vi disturbano? Oh!
Il loro passo attraversa la neve.

(*Mentre Hilda parla, Carolina pian piano conduce gli altri sul terrazzo. Mittenhofer prende carta e penna dalla scrivania e si siede vicino a Hilda, prendendo di tanto in tanto appunti*)

MITTENHOFER

Legga le rune, io comprendo.

HILDA

Le diedi alloro sempre verde
che non voleva portare.
Il mio bacio era come la febbre
ed ella mi chiese:
lasciami nella luce.

Gli diedi un nome da tenere
che non era il suo da portare.
Falala...

Ella mi diede dei fiori bianchi
che non doveva portare.
Il suo bacio era come la febbre
e lui la tenne sempre
solo là, solo là,
e mi diede una lacrima da piangere
che non dovesse lei sola versare.
Falala...

L'un l'altra si diedero rose selvatiche
di valli che non avevano attraversato.

⁸ *Allegretto-Meno mosso-Lento-Adagio* – $\frac{9}{8}$ - $\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$.

La parte conclusiva di questo assolo (da b. 526), al contrario, ribalta nel progressivo rallentamento dell'agogica la tradizionale fisionomia della cabaletta. Come nella *Wally* (1892) di Alfredo Catalani, un altro titolo nel quale si respira aria di montagna, l'aria di Hilda ha lo scopo di prefigurare il tragico destino della coppia di «giovani amanti» – qui suggerito dall'evidente parentela che lega la serie esposta dal flauto (b. 527) a quelle eseguite poco oltre da violino (b. 530), strumento poi connesso a Elizabeth, e viola, che distingue Toni (b. 533) – e assume spiccate connotazioni popolaristiche rese da una libertà metrica che mescola echi di musica pastorale, *Ländler*, *berceuse* e persino jodel nell'esteso gorgheggio conclusivo.

Their kiss was two fevers,
 In season the lovers
 Found, alas, the cost:
 When everything is lost for love,
 Love too is also lost.
 Falala ...

(She sits. Then she resumes as she began)

Winter and Spring have met
 Now on the slope, where,
 Worried, the glacier
 Moves down, revealing
 Spring come to woe.

Footsteps unfollowed go
 On to the mountain;
 Briefly their Eden
 Blooms in the falling
 Snow ...

(Hilda breaks off and rises)

The vision is ended for to-day.
 The world must have and go its way.

V. WORLDLY BUSINESS

(Hilda picks up her reticule and returns to the terrace. Carolina re-enters and moves hesitantly towards Mittenhofer, who has seated himself at the desk)

MITTENHOFER

Good. Good. Exactly what I hoped for.⁹
 The note that I had vainly groped for,
 Of magic, tenderness and warning.
 Even the form is now in sight.

CAROLINA *(timidly)*

Master ...

e baci di febbre,
 ma presto il delirio
 del sogno felice finì:
 quando tutto è perduto per l'amore,
 anche l'amore è perduto.
 Falala...

(Si siede. Poi riprende come aveva cominciato.)

Inverno e primavera si sono incontrati
 là dove ora,
 preoccupato, il ghiacciaio
 discende rivelando
 che la primavera giunge per il dolore.

Orme non seguite
 ascendono la montagna;
 e subito il loro Eden
 fiorisce nella neve
 che cade...

(Si interrompe e si alza)

La visione è finita per oggi.
 Il mondo deve andare per la sua strada.

V. PRATICA QUOTIDIANA

(Hilda raccoglie la borsa e ritorna sulla terrazza. Carolina rientra e si avvicina esitando a Mittenhofer che si è seduto alla scrivania)

MITTENHOFER

Bene. Esattamente quello che speravo.
 Quell'accento che avevo invano cercato,
 di magia, tenerezza, mistero.
 Anche la forma adesso va.

CAROLINA

Maestro...

⁹ *Allegro* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{2}{4}$.

Nonostante la gioia nel poter registrare quei versi «magici, teneri e premonitori» così a lungo bramati, un impertinente disegno sin-copato dei timpani, che duettano a lungo col protagonista, trasmette il temperamento imprevedibile e collerico del poeta, il cui ego smisurato è messo a dura prova dall'incauta segretaria. Dapprima è la lettura di alcune recensioni sgradite, anche se elogiative, a turbarne la calma (*Con brio-Un poco meno* – $\frac{3}{4}$, da b. 608) – assai eloquente è il caustico giudizio che l'uomo riserva al terzetto di colleghi-rivali sopra un irrequieto ordito strumentale che ricorda da vicino, confermando la straordinaria capacità di Mittenhofer di manipolare le menti altrui, la tirata letteraria di Reischmann (cfr. nota 3). Quando poi lo scrittore coglie un refuso nel dattiloscritto del suo nuovo lavoro che la contessa sta preparando per l'editore – e subito riemerge in orchestra il nervoso inciso dei timpani –, la sua ira rompe gli argini (*Meno mosso-Tempo 1* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{4}{8}$ - $\frac{2}{8}$, da b. 646) e si riflette nell'accendersi esagitato del *tutti* con furibonde cellule che si muovono per semitono. A nulla valgono le pietose implorazioni di perdono della donna (da b. 699), espresse mentre il corno inglese riprende il tema del personaggio, che di fronte alla subdola insinuazione di aver preso una cotta per il nuovo arrivato (*Meno*

MITTENHOFER

Don't bother me! Alright.

What have you got for me this morning?

CAROLINA

Master, the first reviews have come:

I think you will be pleased with some.

(She hands a bunch of the clippings, then pours him a cup of coffee and places it near him on the desk)

MITTENHOFER

Critics... Scoundrels! Literary hacks!

Their praise is worse than their attacks.

"Among contemporary poets ..." Oh!

Who are they, I should like to know?

To certain palates, prunes and peaches,

Water and wine, are just the same.

Whom do they rank this time with me?

I thought as much ... The Old Stale Three!

George who so primly preaches

The love that dare not speak its name;

Rilke, so sensitive, so lonely,

Rolling on from Schloss to Schloss

Gathering precious little moss;

Hofmannsthal, the one and only

Well-bred, worldly-wise Duenna

To show jeunes filles round Old Vienna.

What a crew!

They won't do!

THEY'RE NO GOOD!

(To Carolina)

Take this ridiculous trash away.

I'll look at it later in the day.

Is the typescript of that poem made?

CAROLINA

Yes, Master.

MITTENHOFER

Where is it?

CAROLINA

I'm afraid

There may be some mistakes.

MITTENHOFER

Non mi secchi! Mi dica.

Che cos'ha per me questa mattina?

CAROLINA

Sono arrivate le prime recensioni.

Ce n'è qualcuna che le farà piacere.

(Gli porge un fascio di ritagli, poi gli versa una tazza di caffè e gliela pone vicino sulla scrivania)

MITTENHOFER

Critici... Furfanti! Ronzini letterari!

La loro lode è peggio del loro attacco.

«Fra i poeti viventi...» Oh!

Chi sono? Mi piacerebbe saperlo.

Per certi palati, susine e pere,

acqua e vino fa lo stesso.

Chi questa volta collocano insieme a me?

Lo so benissimo... Le tre cariatidi!

George, che predica l'amore

ma non osa farne il nome;

Rilke, poeta tanto raffinato e tanto solo

che va di castello in castello

a cogliere piccolo muschio prezioso;

Hofmannsthal, l'unica e sola

beneducata governante

che porti in giro le fanciulle per Vienna.

Ah! Che banda!

Buoni a nulla!

NON VALGONO NIENITE!

(A Carolina)

Mi porti via questa robaccia.

Me la guarderò se mai più tardi.

È stato fatto il dattiloscritto di quel poema?

CAROLINA

Sì, Maestro.

MITTENHOFER

E dov'è?

CAROLINA

Ho paura

ci siano degli errori.

segue nota 9

mosso-Lento-Calmo – $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da b. 710) – al motivo dell'es. 4a, ora affidato al trombone, fa eco l'irrequieta trama orchestrale precedente – non regge più cadendo a terra svenuta. Del tutto indifferente all'accaduto, anzi infastidito dalla seccatura come dimostrano gli inquieti arabeschi del pianoforte, il protagonista chiama alla fine il dottore (*Moderato-Calmo-Molto più mosso*, da b. 737) e si ritira nel suo studio per riprendere il lavoro.

¹ «all» / «tutto».

MITTENHOFER

Indeed?

CAROLINA

Your handwriting was hard to read.

MITTENHOFER

Nonsense! My hand is perfectly clear.
New glasses, that is what you need,
Don't you get finicky with me, my dear.

(Reading the typescript)

Di-dum, di-dum, diddy-dum, di-dum,
Dum-diddy, dum-diddy, dum, dum, dum,
Di-dum, diddy-dum, dum-diddy ...

WHAT?

(Screaming)

POET? "And the gulls wave at the Poet ..."
How dare you think I would write such rot!
PORT, PORT, you COW! rhyming with FORT.
Didn't that cross your tiny mind?
If you weren't deaf as well as blind,
I suppose you'd have thought the first too short
And altered it to 'coastguard FOET'.
Why not? It wouldn't be worse than the drivel
You used to write as a girl. Don't snivel! –
By all means scribble on your own,
But leave my poetry alone.

Lina von K

Types away:

SHE'S NO GOOD!

CAROLINA *(in tears)*

Forgive me, Master.

MITTENHOFER

Do sit still!

Don't twitch like that.

CAROLINA

I'm feeling ill.

Oh please don't scold me!

MITTENHOFER

Ill? You've never

Been ill in your life. You're strong as a horse.
What has come over you? Spring fever?

(Suddenly laughing)

Spring fever! I should have guessed. Of course!
My godson ... May ... the cow-bells ... and the Alps!
Poor Lina's heart! How it thumps and palps!
How tempting is a handsome page
To Gräfin of a certain age ...

MITTENHOFER

Davvero?

CAROLINA

Il suo manoscritto si legge male.

MITTENHOFER

Sciocchezze! La mia mano è chiarissima.
Nuovi occhiali: questo le occorre.
Non faccia troppo la pignola, mia cara.
(Leggendo il manoscritto)

Ta-tà, ta-tà, tata-tà, ta-tà,

Ta-tàta, ta-tàta, ta, ta, ta,

Ta-tà, tata-tà, ta-tàta...

CHE?

(Urlando)

PRATO? «I gabbiani ondeggiavano sul prato?»
Come può pensare che io scriva tali sciocchezze?
Sul PORTO, CRETINA! Fa rima con MORTO.
Non ci ha pensato, testa di rapa?
Se lei non fosse sorda com'è cieca,
avrebbe almeno tentato di fare rima
e sostituito «morto» con «MRATO»!
Perché no? Sempre meglio delle cose
che amava scrivere da ragazza. Non frigni! –
Comunque, scarabocchi per suo conto,
ma lasci stare la mia poesia.

Lina von K

che dattilografa!

NON VALE NIENTE!

CAROLINA *(in lacrime)*

Perdoni, Maestro!

MITTENHOFER

La pianti lì,
non si agiti.

CAROLINA

Non mi sento bene.

La prego: non mi sgridi!

MITTENHOFER

Malata? Adesso inventa anche questo.

Lei è forte come un cavallo.

Che cosa le capita? La febbre di primavera?

(Ride improvvisamente)

Primavera! Ho indovinato. Sicuro!

Il mio figlioccio... maggio... le campane... e le Alpi!

Povero cuore di Lina! Come batte e palpita!

Che tentazione un bel paggio

per una contessa di una certa età...

CAROLINA (*totters to her feet, sobbing hysterically*)

You cruel beast! I can't bear it!
(*She falls in a dead faint*)

MITTENHOFER

Get up! You're shamming! Get up at once!
Lina! LINA! O God, what a bore!
Where's our Wilhelm? Doctor! DOCTOR!

(*Doctor comes running from the terrace*)

Look! Lina's fainted or had a fit.
It can't be drink. What is it?

DOCTOR

Flu.

I told her she ought to go to bed.

MITTENHOFER

Then why didn't she? Get her there now.
The maid will help you. I'm going to work.
A nice way to start the morning!

(*He retires to his study*)

VI. HELP

(*Doctor rings a bell to summon the maid, and between them, they help Carolina into an armchair left. Doctor pours Carolina coffee and holds it to her lips. The maid carries the coffee tray out, Carolina comes round gradually. During this, the study door opens slowly and Mittenhofer peeps out. Seeing that the others have their backs to him and are safely busy, he tip-toes back to the chair he had been sitting on, humming softly to himself*)

MITTENHOFER

Good Titania, show the way¹⁰
to thy hiding place to-day.

(*He looks under the cushion of the chair*)

Bad Titania! Must I seek

Till the middle of next week?

(*He looks in the flower-pot*)

I spy with my little eye!

(*He takes out the money; counts it, puts it in his pocket, and genuflects to the pot*)

CAROLINA (*vacilla e singhiozza istericamente*)

Che crudeltà! Non lo sopporto!
(*Cade svenuta*)

MITTENHOFER

Si rialzi! Non finga! In piedi subito!

Lina! LINA! Oh Dio, che barba!

Dov'è Guglielmo? Dottore! DOTTORE!

(*Il dottor Reischmann giunge correndo dalla terrazza*)

Guarda! Lina è svenuta: forse un attacco.
Non può essere sbronza. Che cos'ha?

DOTTORE

Influenza.

Le avevo detto di andare a letto.

MITTENHOFER

E perché non l'ha fatto? Portala via.

Chiama la cameriera. Io vado a lavorare.

Bel modo di cominciare il giorno!

(*Si ritira nello studio*)

VI. L'AIUTO

(*Il Dottore suona un campanello e insieme a una cameriera sistema Carolina in una poltrona. Il Dottore versa del caffè a Carolina e glielo porge. La cameriera porta via il vassoio. Carolina si riprende man mano. Intanto la porta dello studio si apre lentamente e Mittenhofer sbircia fuori. Poiché gli altri gli voltano la schiena e sono sicuramente occupati, va in punta di piedi verso la sedia su cui si era seduto prima, canticchiando sottovoce*)

MITTENHOFER

Buona Titania mostra la via
dell'odierno nascondiglio.

(*Guarda sotto il cuscino della seggiola*)

Cattiva Titania! Dovrò cercare

fino alla prossima settimana?

(*Guarda nel vaso dei fiori*)

Che vede il mio occhietto!

(*Prende il denaro, lo conta, lo mette in tasca e si inginocchia davanti al vaso*)

¹⁰ *Andantino* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$.

Altra mirabile dimostrazione della perfetta simbiosi tra musica e libretto è offerta dalla gustosissima scenetta che segue, dove la ricercata parodia del lessico aulico di matrice shakespeariana combinata a una situazione scenica dalle fattezze esilaranti – approfittando della disattenzione di Reischmann, impegnato a prestar soccorso alla contessa, Mittenhofer rientra in scena in punta di piedi e perlustra il salone alla ricerca del denaro nascosto – è risolta da Henze in una graziosa pantomima danzata svolta al ritmo di un tranquillo valzer sincopato:

Kind Titania! On bended knee
I thank thee for the gift to me.
(He returns to his study and shuts the door softly)¹¹

Gentile Titania, inginocchiato
ti ringrazio per quel che m'hai donato.
(Ritorna nello studio e chiude adagio la porta)

segue nota 10

ESEMPIO 5 (I.6, bb. 772-778)

(During this, the study door opens slowly and Mittenhofer peeps out.
Seeing that the others have their backs to him and are safely busy,
he tip-toes back to the chair he had been sitting on, humming softly to himself)

8^{va} ad lib. -----

pp (humming)

Mittenhofer

bocca chiusa

Crot. I-II-III

ppp sempre

(possibilmente senza sordina)

Cor.

pp dolce

Arpa

Pf. **ppp**

Good — Ti - ta-nia, show the way,

Vla

Vlc.

pp pizz.

p

Chit.

Pf.

Ognuno dei tre personaggi è riprodotto in orchestra dal proprio strumento, con il corno impiegato in funzione concertante a fare il verso alla spiritosa 'canzonetta' dello scrittore, la cui soggezione alle visioni di Hilda si manifesta ora nelle impalpabili volate dell'arpa che punteggiano l'episodio.

¹¹ Aggiunta: «Chime» / «Pendola».

DOCTOR

I've warned you, Lina; you're not of steel,¹¹
Whatever you think. How do you feel?ⁱⁱⁱ

CAROLINA

Numb, Doctor. To-day I'm not
Equal to cures of any kind.
Death in fact looks dazzlingly attractive.

VII.^{iv} BEAUTY IN DEATH

CAROLINA

And the grave, lovely ...

DOCTOR (*shocked*)

Lina!¹²

(Josef Mauer enters hurriedly from outside. Mauer is an alpine guide, in every way typical; proud of his position, certain of his judgements, conscious of his effects and a part of his own costume)

MAUER (*excitedly*)

Gräfin ...

Doctor ... on the Hammerhorn ... a dead man's
Been found!

CAROLINA

It's in the air. That sound ...?

MAUER

From the valleys? The tolls. They're taking him down to the
[village.

DOTTORE

Gliel'avevo detto, Lina, che non è d'acciaio,
cheché lei ne pensi. Come si sente? ...

CAROLINA

Paralizzata, Dottore. Per quest'oggi
le cure non mi servono.

La morte, infatti, mi sembra incredibilmente attraente.

VII. BELLEZZA NELLA MORTE

CAROLINA

E la tomba bella...

DOTTORE (*scosso*)

Lina!

(Giuseppe Mauer entra frettolosamente dall'esterno: è una guida alpina, tipica sotto tutti gli aspetti: orgoglioso del suo mestiere, sicuro dei suoi giudizi, consapevole delle proprie azioni, e del proprio stile)

MAUER (*con eccitazione*)

Contessa...

Dottore... sull'Hammerhorn... è stato trovato
un uomo morto!

CAROLINA

È nell'aria. Quel suono... ?

MAUER

Dalla valle? Le campane. Lo stanno portando giù nel
villaggio. Che cosa strana è stato trovarlo. Con il volto

¹¹ *Lo stesso tempo* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$.

Un nuovo rintocco dell'orologio ricorda il passo inesorabile del tempo. Allontanatosi il protagonista, Carolina riprende finalmente conoscenza tra le braccia del dottore, che la conforta con un declamato ritmico su tre registri cadenzato da sole percussioni (tamburo militare, piatto sospeso e maracas). La donna è però visibilmente sconvolta e una perentoria trasformazione del fondale timbrico – l'espedito è sovente sfruttato dal musicista per esplicitare metaforicamente sentimenti e rapporti dei diversi personaggi – ne riflette lo sconvolgimento interiore (*Moderato* – $\frac{4}{4}$, da b. 798).

ⁱⁱⁱ Aggiunta: «VII. UNWORLDLY WEAKNESS» / «CEDIMENTO».

^{iv} «VIII».

¹² *Lo stesso tempo*.

A interrompere il *cupio dissolvi* della contessa, che sopra una statica trama accordale di archi e ottoni da cui affiora a fatica il cupo lamento del corno inglese esprime inconfessati propositi suicidi, interviene la guida alpina Mauer con la sconvolgente notizia che il ghiacciaio dell'Hammerhorn ha restituito il cadavere intatto di un giovane – la tematica, ricavata da un sensazionale fatto di cronaca occorso nelle miniere svedesi di Falun a inizio Settecento, aveva già conosciuto notevole fortuna in ambito letterario tedesco e aveva sollecitato persino la fantasia di Wagner prima di calcare le scene operistiche nel 1961 nella versione messa in musica da Rudolf Wagner-Régeny su parole di Hofmannsthal. Percorso da rabbrividenti fibrillazioni in orchestra che si traducono in sonorità spettrali – prolungati armonici degli archi e rapidissimi *glissandi* di arpa e pianoforte –, il racconto si svolge come parlato senza misura, accompagnato per tutta la sua durata da una coppia di nastri registrati che trasmettono rispettivamente il suono reale di «campane campestri» da lontano e una sequenza ostinata di quattro accordi pianistici. Un'assordante scarica delle percussioni che si dissolve quasi subito in un silenzio carico di tensione (*Prestissimo* – $\frac{4}{4}$, bb. 810-813) suggella infine la reazione angosciata di contralto e basso nell'attimo in cui il montanaro conferma che la salma rinvenuta è proprio quella del marito di Hilda.

O strange it was finding him. Face up he was, stranded
 By the glacier, with his cheeks cherry-red and aglow
 Like a young man's alive as he lay there dead for the years
 To come, and the ice in his hair still melting, a kid's face
 Big-eyeing the sky, and his skull cracked at the back.

CAROLINA

Pardon me, Mr. Mauer, but I'm puzzled
 How *this* concerns *us*.

MAUER (*slightly resentful*)

I was almost to that.

CAROLINA (*resigned*)

Excuse me. I'm ill. Go on with your news.

MAUER

I'd vow his fate was falling into the crevasse.
 It must have been. For a body to come down the mountain
 From there, held in the ice-field, and given the thaw
 We've had this spring, it's pretty exactly as I can
 Figure, the lad's been locked in that glacier forty
 Years now!

CAROLINA (*whispering*)

You can't mean ...?

MAUER

Can't I ever though! Yes,

Don't you see, it's certain I am, and Doctor
 Reischmann, Gräfin, you'll agree, the corpse is really
 Him – Mrs. Mack's long-lost husband!

(*The tolls cease*)

DOCTOR

Who is to tell her?

VIII.^v WHO IS TO TELL HER?

DOCTOR

And how? Will you?¹³

CAROLINA

Tell her? It might not be tactful to do
 If her visions could not survive the telling.

rivolto verso l'alto, abbandonato vicino al ghiacciaio, con
 le guance rosse e fresche come quelle di un giovane vivo,
 mentre era laggiù morto da anni, e il ghiaccio si scioglieva
 ancora fra i capelli; un volto di ragazzo, guardava il cielo,
 e il suo cranio era spaccato posteriormente.

CAROLINA

Mi scusi, signor Mauer, ma non capisco
 come ciò ci riguarda.

MAUER (*leggermente risentito*)

Stavo appunto per dirlo.

CAROLINA (*rassegnata*)

Mi scusi. Non sto bene. Continui il racconto.

MAUER

Giurerei che è precipitato in un crepaccio.
 Così dev'essere accaduto. Che un corpo scenda lungo
 la montagna da lassù, chiuso nel ghiaccio, considerato
 il grande sgelo di questa primavera, è proprio ciò che
 immagino. L'uomo è stato rinchiuso nel ghiacciaio
 per quarant'anni!

CAROLINA (*sussurrando*)

Non vorrà dire...?

MAUER

Certo! Proprio così! Sì, non vede, è sicuro come esisto io,
 e il dottor Reischmann e lei, Contessa, converrete
 che il corpo è davvero il suo, quello del marito
 da lungo tempo scomparso della signora Mack!

(*Le campane smettono di suonare*)

DOTTORE

E chi glielo dirà ora?

VIII. CHI GLIELO DIRÀ ORA?

DOTTORE

E come? Lo fa lei?

CAROLINA

Dirglielo? potrebbe non essere una buona mossa.
 E se le sue visioni non sopravvivessero al racconto?

^v «IX».

¹³ *Mosso* – $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$.

Nella svelta sezione dialogica durante la quale Reischmann e Carolina decidono di comune accordo che deve essere Elizabeth a informare Hilda dell'avvenimento sono fagotto e corno inglese a portare avanti un discorso musicale che sembra rianimarsi nel rapido incedere degli archi gravi in *pizzicato*, mentre intermittenti intromissioni degli ottoni fanno trapelare un certo risentimento covato dalla contessa nei confronti del «Maestro». Non appena Mauer ricorda però di riferire a Mittenhofer che per l'indomani è previsto

DOCTOR

I'm certain the Master will consider the good
It might work her as more than worth it. You should.

CAROLINA

Perhaps you're right. But I'm hardly feeling
Well enough now.

DOCTOR

A woman is best.

CAROLINA

Then ask Fräulein Zimmer, I suggest.

DOCTOR

Brilliant! I'll tell her and bring them here.

CAROLINA

Leaving them
Alone then ...

DOCTOR

Right! We'll leave them alone.

(He hurries out to the terrace)

CAROLINA *(with a slight smile, to herself)*

When the Master's visions must be his own,
Let Fräulein Zimmer make peace by having them.

(Chime. Carolina automatically picks up some papers and starts to leave ... Mauer steps forward)

MAUER

Tell Mr. Mittenhofer the weather to-morrow
Will be sunny. Good day.

CAROLINA

Good day.

(Mauer leaves the inn. Carolina wanly exits to her room through the middle door right. Doctor leads Hilda and Elizabeth in from the terrace and seats them down-stage right)

DOCTOR

Best sit inside now:

Doctor knows how these nice days can turn out dangerous.
(He leaves them over-tactfully, and exits downstage right)

DOTTORE

Penso che il Maestro riterrà il bene che ciò le farà
degnò della rinuncia. Dovrebbe farlo.

CAROLINA

Forse ha ragione. Ma non mi sento molto bene
adesso.

DOTTORE

È meglio una donna.

CAROLINA

Suggerisco che lo chieda alla signorina Zimmer.

DOTTORE

Giusto! Glielo dirò e le porterò qui.

CAROLINA

Lasciandole poi
sole.

DOTTORE

Sì! Lasciandole sole.

(Esce rapidamente sulla terrazza)

CAROLINA *(con un sorriso lieve, a se stessa)*

Quando il Maestro sarà privato delle visioni
la signorina Zimmer dovrà pensarci lei.

(Pendola. Carolina raccoglie automaticamente alcune carte e si avvia. Mauer fa qualche passo avanti)

MAUER

Dica al signor Mittenhofer che domani il tempo
sarà bello. Buongiorno.

CAROLINA

Buongiorno.

(Mauer parte. Carolina malferma va in camera per la porta centrale a destra. Il Dottore guida Hilda ed Elisabetta dalla terrazza nella sala e le fa sedere a destra sul proscenio)

DOTTORE

Meglio star dentro ora: il medico sa
che queste belle giornate a volte sono pericolose.

(Le lascia sole con molto tatto, ed esce dalla prima porta a destra)

segue nota 13

bel tempo (*Meno mosso* – $\frac{5}{4}$, bb. 831-834) – e all'ennesimo rintocco dell'orologio il gesto incontrollato della donna conferma i segni di una sua nevrosi emergente – una pausa esasperata fa ripiombare la scena in un'atmosfera soffocante e presaga di morte, percorsa da raggelanti *tremoli* degli archi gravi sotto armonie bloccate di pianoforte, arpa e idiofoni (*Largo* – $\frac{3}{2}$, da b. 835).

IX.^{VI} TO-DAY'S WEATHER

HILDA

How lovely you are! And so anxious. Why?

ELIZABETH

You must listen:¹⁴

Forty years you've been here.

HILDA

Forty years? So you say;

But I came only yesterday,
And in to-morrow's whispering
My long to-day renew.

ELIZABETH

You are too much alone.

HILDA

You are too much alone:

But O think not that some unknown
To-morrow yet, my child, may bring
Less solitude for you.

ELIZABETH

Can I explain ...

HILDA

Can I explain ... there is a love

Far, far more dangerous than love?
Flee here!

ELIZABETH

You must listen to me!

HILDA (*with increasing intensity*)

You must listen to me!

IX. IL TEMPO DI OGGI

HILDA

Oh come sei gentile! E così ansiosa. Perché?

ELISABETTA

Deve ascoltarmi:
lei è stata qui per quarant'anni.

HILDA

Quarant'anni? No, ti sbagli,
io sono giunta solo ieri,
e nel soffio del domani
il mio oggi si rinnova.

ELISABETTA

Lei è troppo sola.

HILDA

Tu pure sei troppo sola:
ma non pensare che domani un ignoto,
mia cara, possa portarti
meno solitudine.

ELISABETTA

Vorrei spiegarle...

HILDA

Vorrei spiegarti... che esiste un amore
molto più pericoloso dell'amore.
Fuggi subito!

ELISABETTA

Lei mi deve ascoltare!

HILDA (*con intensità crescente*)

Tu mi devi ascoltare!

^{VI} «X».¹⁴ *Lo stesso tempo* - $\frac{3}{4}$.

Il dialogo tra Elizabeth e Hilda ha inizio, dopo che il dottore si è dileguato goffamente lasciando le due donne sedute in proscenio, in un clima di palpabile distanza tra le parti, acuito dagli opposti fondali timbrici che sostengono i personaggi - flauto contralto, arpa, celesta, pianoforte e vibrafono per la 'pazza', violini, viola e violoncelli per la giovane. Se quest'ultima cerca infatti con accortezza di sondare il campo mediante una linea vocale quasi timorosa nell'espandersi in melodia, la vedova accoglie Elizabeth sulla serie dell'es. 1, creando in tal modo un legame indissolubile tra la memoria dello sposo disperso e la sorte funesta che attende la ragazza:

ESEMPIO 6a (l.10, bb. 845-849)

Hilda

How lovely you are! And so anxious. Why? You must listen: forty years you've been here. —

Rinforzati da una densità sonora che tocca livelli parossistici (*Meno mosso. Quasi largo*, da b. 863), i vaneggiamenti di Hilda si caricano progressivamente di una gravidanza tragica che suona da vaticinio inesorabile - non a caso l'*incipit* del tema passa poi al flauto. Elizabeth non può però coglierne la valenza profetica e, inginocchiatasi a fianco dell'anziana, con affetto materno la cinge in un abbraccio commovente (*Calmo*, da b. 868).

The mountain beacons in the sun. Could you believe
 A torch so cold? Learn and believe –
 Like death it looms between
 To-morrow and yesterday
 Its white eternity,
 Go where the world is green
 And go to-day!
 I beg you, flee,

My child!

ELIZABETH (*knels next to Hilda and puts her arm about her waist*)

My child, I listen; you must listen too
 And listening, repeat, that you
 May learn, and learning, will believe,
 Repeat, that I may learn...

(*Gradually, at first with single words and then with increasingly longer phases, and after a bit completely, Hilda repeats like a lesson after her what Elizabeth says*)

ELIZABETH and HILDA

How I came here one yesterday, my wedding day,¹⁵
 And how to-day, he went away,
 My bridegroom, and how long I grieve
 His long delayed return.

Forty years. Forty years of to-day. But time moves,
 The springs return, the glacier moves,
 In time relinquishing its prey.
 My bridegroom was its prey.

To-day, dear God, they found him where the glacier ends.
 My sworn to-day of waiting ends;
 And time unlocks the tears
 That in my crystal burned.
 There cold and dead he lay,
 There after forty years
 He has returned
 To-day, to-day ...

(*During the foregoing, Toni has entered quietly from the terrace. He is touched; more by Elizabeth's unsuspected warmth, perhaps, than by the news she is breaking. Hilda buries her face in her hands a moment, then looks up, her expression emotionless*)

La vetta risplende al sole. Credi
 a una torcia così fredda? Impara e credi:
 come la morte essa fa incombere
 tra il domani e lo ieri
 la sua bianca eternità.
 Va' dove il mondo è verde,
 quest'oggi stesso!
 Ti prego, fuggi,
 mia cara.

ELISABETTA (*si inginocchia vicino a Hilda e le cinge la vita col braccio*)

Mia cara, ascolto; anche lei deve ascoltare.
 E, ascoltando, ripeta per imparare,
 e imparando crederà.
 Ripeta. Racconti con me...

(*A poco a poco, prima con singole parole e poi con frasi sempre più lunghe, e dopo un po' completamente, Hilda ripete come una lezione ciò che Elisabetta le dice*)

ELISABETTA e HILDA

Come giunsi qui un ieri, il giorno delle mie nozze,
 e come oggi egli partì,
 il mio sposo, e quanto piango
 per questa lunga attesa.

Quarant'anni. Quarant'anni di oggi. Ma il tempo passa,
 la primavera torna, il ghiacciaio scende,
 abbandonando la sua preda.
 Il mio sposo fu la sua preda.

Quest'oggi, mio Dio, l'hanno trovato ha fine il ghiacciaio.
 Il mio giurato oggi di attesa finisce;
 e il tempo scioglie le lacrime
 che bruciavano negli occhi.
 Là freddo e morto giaceva,
 là, dopo quarant'anni
 è ritornato
 oggi, oggi...

(*Nel frattempo Toni è rientrato silenziosamente dalla terrazza. È commosso; più dal calore insospettato di Elisabetta, forse, che dalle notizie che sta rivelando. Hilda nasconde il volto nelle mani un momento, poi alza lo sguardo con espressione spenta*)

¹⁵ *Andante* – $\frac{4}{8}$ – $\frac{6}{8}$.

La *due* che segue, durante il quale Elizabeth porta a termine il compito gravoso, è un gioiello di squisito lirismo congiunto a un'incantevole leggerezza dell'ordito orchestrale. Di forma bipartita, ha inizio come delicatissima *berceuse* che riprende nell'inflessione il

HILDA

How late it is. I am grown old
And must have time to think.
Leave me, my child.

(As Elizabeth gets to her feet, the chime sounds and Mittenhofer enters from his study. Elizabeth joins him)

MITTENHOFER

Eleven o'clock. Time for our walk.
Well now, you mustn't spend too much time
With the mad, my dear:

Youth should develop its own follies pure-bred
And not cross them with riper species.

(When they turn to leave, he catches sight of Toni in the doorway and, passing him on their way to the terrace, he slaps him jovially on the back and completes his remarks with)

Eh, Toni?

HILDA

Com'è tardi. Sono diventata vecchia
e ho bisogno di tempo per pensare.
Lasciami, cara.

(Mentre Elisabetta si rialza suona la pendola e Mittenhofer entra dallo studio. Elisabetta lo raggiunge)

MITTENHOFER

Sono le undici. È l'ora della passeggiata.
Beh! non devi passare troppo tempo con quella matta,
mia cara: la giovinezza dovrebbe sviluppare
le sue giuste follie e non contaminarle con altre
di specie più matura.

(Quando si girano per uscire, scorge Toni sulla soglia e, oltrepassandolo mentre si avviano sulla terrazza, gli dà gioialmente un colpetto sulla schiena e completa il suo saluto)

Eh, Toni?

segue nota 15

tono intimistico già presentato nel monologo di Hilda (cfr. nota 7) – sfuggenti accordi dell'arpa intercalati da un controcanto appena sussurrato di archi gravi e pianoforte a cullare un soave gioco imitativo delle voci –,

ESEMPIO 6b (bb. 875-878)

Andante

(Gradually, at first with single words and then with increasingly longer phrases, and after a bit completely, Hilda repeats like a lesson after her what Elizabeth says)

Hilda

How I came here... ...wed - dingday...

Elizabeth

How I came here one ye-ster-day, my weddingday, and how to-day, he went a

Arpa

p

Vlc.
Pf.
Cb.

pp sottovoce

per evolvere in una sezione in tempo più lento (*Adagio* – $\frac{4}{4}$, da b. 903) dove la graduale opera di convincimento della giovane è palesata dall'accompagnamento in funzione concertante di flauto contralto e violino primo sopra una trama orchestrale ben più ricca. La definitiva presa di coscienza della vedova trova infine espressione in un'accurata sequenza gestuale, ruvidamente interrotta su un battito d'orologio dal ritorno in scena di Mittenhofer che, ammonita l'amante per la perdita di tempo con la «matta», si fa accompagnare da lei nell'abituale passeggiata mattutina.

X.^{vii} A VISIONARY INTERLUDE

(Toni watches a moment in the direction they have gone, then turns slowly front and passes his arm across his eyes. His expression is almost that of Hilda's earlier visionary stare, but his journey from the present is backwards)

TONI

O far and unforgotten May!¹⁶
My mother, dying, would each day
Await a dear delight
With me –

X. INTERLUDIO FANTASTICO

(Toni guarda un momento nella direzione in cui si sono allontanati, poi lentamente si gira e si passa la mano sugli occhi. La sua espressione è simile a quella che Hilda aveva prima, durante la visione, ma il suo viaggio dal presente è verso il passato)

TONI

O lontano e mai dimenticato maggio!
Mia madre, morendo, voleva ogni giorno
attendere qualcosa di delizioso
con me.

vii «XI».

¹⁶ Sopraggiunto giusto in tempo per assistere in silenzio alla scena, Toni rimane impressionato dalla tenerezza di Elizabeth nei confronti di Hilda e in una sorta di *Lied* altamente espressivo rimpiange la scomparsa della madre ($\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$).

ESEMPIO 7 (t.11, bb. 930-934)

The musical score for Example 7 consists of three staves: Toni (voice), Viola (Vla), and Arpa (Arpa). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f espr.*, *mp*, *p*, *pp*, *p espr.*, and *mf*, along with articulation like accents and slurs. The lyrics are: "O far and unforgotten May! and un - for got - ten May!".

Come emerge dal libretto, quello del tenore è un viaggio a ritroso alla ricerca di una cornice familiare idilliaca ormai perduta, che il testo ritrae servendosi del repertorio poetico tradizionale – il canto di un uccello, ad esempio, quale ricorrente elemento ambientale nel tratteggiare la natura primaverile. Organizzato secondo una curiosa struttura ternaria che prevede la ripresa variata della parte iniziale (*Più mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 962) e la presenza di un motto vocale in corrispondenza del primo verso di ogni strofa, il brano è pervaso da una commovente tinta pastorale ottenuta grazie all'apporto di legni e ottoni con sordina, mentre il dialogo ininterrotto tra viola e voce sembra quasi dar corpo alla venerata genitrice.

We saw one blackbird sing the white
Blossoms from our cherry-tree.

Her head would then in profile lie
As though she sang a lullaby
To one who had not grown
Too tall,

Too much himself to be her own
Yet not his own at all.

Then one day to the blackbird's cries,
My vision clouded in her eyes
And saw the blossoms grow cold
And fade

And die, and all that earth could hold
Invisible, dismayed.

(Toni turns back to stare at the last place he had seen Elizabeth)

Vedemmo un merlo cantare i fiori
bianchi del nostro ciliegio.

Il capo di lei, un poco inclinato,
pareva cantasse una ninna-nanna
a me ancora
adolescente,

troppo me stesso per essere suo,
ma non ancora mio per niente.

Poi un giorno, alle grida del merlo,
la mia visione si rannuvolò nei suoi occhi
e vide i fiori farsi freddi
e dissolversi
e morire, e tutto quello che la terra poteva contenere
farsi invisibile, sgomento.

*(Toni si volta a fissare il luogo dove ha veduto Elisabetta
l'ultima volta)*

XI.^{viii} TO-MORROW: TWO FOLLIES CROSS

*(Hilda's expression gradually clears and becomes almost ecstatic.
Suddenly she rises)*

HILDA

Conqueror, you have returned as you swore me,¹⁷
Bringing your wife what is hers to become.
Long my wait, but to-morrow before me
Daily waits and shall ever be dumb.
Mine is the now you deliver me into,
Ours the vow you deliver me from!

TONI

In her love I would begin to
Live and would myself become;
No to-morrow yet before me
Wanting her has meaning now:
Long I waited, but the vow
Made to love our eyes have spoken,
Death cannot release me from!

XI. DOMANI: DUE FOLLIE SI INCONTRANO

*(L'espressione di Hilda si fa man mano più limpida e qua-
si estatica. Di colpo si alza)*

HILDA

Conquistatore, sei ritornato come avevi promesso,
portando alla sposa ciò che doveva essere suo.
Lunga fu l'attesa, ma il domani davanti a me
ogni giorno attende e sempre sarà muto.
Mio è l'adesso in cui mi hai gettato,
nostro il voto da cui mi hai liberato!

TONI

Nel suo amore vorrei cominciare a
vivere e diventare me stesso;
nessun domani però davanti a me,
senza di lei ha senso ora:
a lungo ho atteso, ma la morte
non può sciogliermi dal voto fatto all'amore
che i nostri occhi hanno pronunciato.

^{viii} «XII».

¹⁷ *Allegro* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{7}{4}$.

Un secco squillo orchestrale seguito da un inciso vibrante dei legni segnala l'avvenuta 'guarigione' di Hilda che, riavutasi dallo *shock*, può finalmente dar libero corso ai propri sentimenti in un duetto con Toni che funge da estatica cabaletta del *Lied* del tenore. Sopra disegni sincopati delle linee vocali contrappuntati da febbrili figurazioni in orchestra entrambi dan voce a una incontenibile felicità che si declina nel ritorno esaltante alla vita della vedova e nell'intensa passione amorosa sbocciata in un giovane da poco uscito dall'adolescenza. Agili vocalizzi proiettati verso l'acuto accompagnano infine l'uscita di Hilda, mentre Toni, assecondato dal proprio tema alla viola (cfr. es. 3), non riesce a scacciare dalla mente l'immagine di Elizabeth (*Calmo* - $\frac{3}{4}$; da b. 1009).

HILDA

Vale, my hero! The crystal is broken!
What a nice day it is! More are to come!

*(Hilda, leaving her reticule behind, deliriously exits right front.
Toni remains, still gazing in the direction Elizabeth has gone)*

(Quick Curtain)

HILDA

Salve mio eroe! Il cristallo si è spezzato!
Che bella giornata! Altre ancora verranno!

*(Abbandonando la borsa, Hilda esce come in delirio dalla
prima porta a destra. Toni rimane, fissando ancora nella
direzione in cui Elisabetta è uscita)*

(Il sipario cala rapidamente)

ACT TWO

The Emergence of the Bride¹⁸

I. A PASSION

“Der schwarze Adler”. Some days later. Mid-afternoon.

(Toni is standing where he was when the curtain fell on Act 1. Now, however, he is dressed in a style more appropriate to a mountain resort: chamois jacket, heavy trousers, open-collar shirt. A moment after the curtain rises, Elizabeth enters from outside carrying flowers; she is dressed differently than she was in Act 1, though in the same style. On entering the inn parlor, she puts down the flowers, glances quickly about the room ... and then she and Toni rush into each other's arms. They embrace)

TONI

Elizabeth!

ELIZABETH

Toni!¹⁹

TONI

My dearest!

ATTO SECONDO

La ricomparsa della sposa

I. UNA PASSIONE

L'«Aquila nera». Alcuni giorni dopo. Metà pomeriggio.

(Toni è ancora dove si trovava quando il sipario è sceso sul primo atto. Ora, però, è vestito in modo più appropriato a un soggiorno in montagna: giacca di camoscio, pantaloni pesanti, camicia con il collo aperto. Un momento dopo l'alzata del sipario, Elisabetta entra dall'esterno con dei fiori; è vestita in modo diverso dal primo atto, anche se nello stesso stile. Entrando nella sala dell'albergo depone i fiori, guarda rapidamente intorno per la stanza e poi lei e Toni corrono uno nelle braccia dell'altro. Si abbracciano)

TONI

Elisabetta!

ELISABETTA

Toni!

TONI

Carissima!

¹⁸ Nel delineare le nuove relazioni emotive venutesi a creare tra i personaggi l'atto secondo dell'opera si concentra su una serrata introspezione psicologica che si insinua nei dialoghi, nei comportamenti e nei gesti dei clienti del rifugio alpino. Non può sfuggire, in questo inizio riservato a due amanti travolti dalla passione che inneggiano al giorno contro la tenebra, il riferimento, sospeso fra affetto e ironia ma in ogni caso pregnante sotto il profilo dell'intertestualità, alla grande scena d'amore di *Tristan und Isolde* (II.2), là dove la coppia esalta la notte contro il giorno falso: «TRISTAN | Isolde! Geliebte! | ISOLDE | Tristan! Geliebter! | Bist du mein? | TRISTAN | Hab' ich dich wieder? | ISOLDE | Darf ich dich fassen?» ecc. («TRISTANO | Isolda! Cara! | ISOLDA | Tristano! Caro! | Sei tu mio? | TRISTANO | Ti ho nuovamente? | ISOLDA | Ti posso abbracciare?»), ma anche in una certa somiglianza del loro idillio, a parte la durata, nella conclusione: i due vengono interrotti nell'estasi dell'amplesso da Carolina, così come aveva fatto Kurwenal, ma con intenti decisamente diversi da quelli della dispotica segretaria del poeta.

¹⁹ Con dolcezza e tenerezza – $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$.

La vicenda riprende da dove si era interrotta, qualche giorno più tardi: ancora rapito nella contemplazione del suo sogno d'amore, Toni è raggiunto da Elizabeth che quasi sposa novella ha in mano un *bouquet* di fiori – l'oggetto è destinato più avanti a divenire un importante elemento scenico. Sedotta al primo sguardo, la giovane si precipita tra le braccia del tenore e in un prolungato abbraccio appassionato che ha il suo *pendant* orchestrale nel morbido intreccio che combina le linee melodiche di viola e violino i due si confermano la profondità del proprio sentimento. *L'a due* che segue ($\frac{6}{8}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{12}{8}$, da b. 23), cadenzato dolcemente dai placidi accordi di legni e chitarra mentre gli strumenti dei due personaggi si incaricano di intensificare con arabeschi contrappuntati le rispettive voci,

ESEMPIO 8 (II.1, bb. 23-27)

Elizabeth

I dwelt in a world, an a - no - nym - ous sha - dows, ___

p *mp*

Toni

I ___ dwelt in a world, of a - no - nym - ous sha - dows

ELIZABETH

My dear!

TONI and ELIZABETH

Look at me! Tell me,
Tell me it's true!

TONI

True that you
Are in my arms.

ELIZABETH

True that I
Am in your arms.

TONI

I dwelt in a world
Of anonymous shadows
Where none had faces
Save me alone.
I was myself
But what were they
But a dream of mine?
But then you came
And day broke.

ELIZABETH

I dwelt in a world
Of anonymous shadows,
For all had faces
Save me alone.
They were themselves
But what was I
But a dream of theirs?
But then you came
And day broke.

TONI and ELIZABETH

Joy! Joy! At last
To stand alive
In a living world
Where instead of silence
The crying heart

ELISABETTA

Mio caro!

TONI e ELISABETTA

Guardami! Dimmi,
dimmi che è vero!

TONI

Vero che sei
nelle mie braccia.

ELISABETTA

Vero che sono
nelle tue braccia.

TONI

Vivevo in un mondo
di ombre anonime,
dove nessuno aveva un volto
tranne me solo.
Ero me stesso
ma cos'erano loro
se non un mio sogno?
Ma poi sei venuta
e il giorno si aprì.

ELISABETTA

Vivevo in un mondo
di ombre anonime,
per tutti c'erano facce,
tranne me sola.
Loro erano loro stessi,
ma io cos'ero,
se non un loro sogno?
Ma poi sei venuto
e il giorno si aprì.

TONI e ELISABETTA

Gioia! Gioia! Alfine
esser vivi
in un mondo vivo
dove invece del silenzio
il cuore che piange

segue nota 19

si infiamma gradualmente fino a sfociare in uno spasmodico fremere orchestrale di trilli (da b. 43) quando gli amanti inneggiano eccitati alla gioia nella condivisione degli affetti, prima di stemperarsi in una coda di incantevole languore (*Tempo giusto* – $\frac{12}{8}$) nel momento in cui Toni pretende che la ragazza abbandoni subito l'amante. La ferma rimostranza di Elizabeth, che sopra un quieto fondale accordale di archi (*Recitativo-Calmo* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 68) declina la richiesta per non turbare così crudelmente il poeta, basta a calmare l'intrepido spasimante. La riapparizione dell'andamento imitativo udito in apertura di scena tra i due strumenti ad arco suggella il nuovo abbraccio riconciliatorio della coppia, sorpresa però da un'inorridita contessa che, richiamato il dottore sopra un assordante arpeggio del pianoforte, si premura di chiarire la questione su due piedi al ritmo di una buffa marcetta di tamburi e piatti, così da non disturbare l'attività del protagonista (*Marcia* – $\frac{4}{4}$, da b. 76).

Hears another
Heart reply
And know that we
Are not alone.

TONI

Farewell the darkness, hail the shining day!
Our world awaits us and forbids delay.
Let us go now!

ELIZABETH

Would that we could, but I
Owe him his right to hear me say good-bye.

TONI

Say it at once, then. I shall go and wake him.

ELIZABETH

Not yet. It would be cruelty to take him
So unawares. Be patient. Let me find
The moment. Love should teach us to be kind.

*(They embrace)*CAROLINA *(enters weakly middle right, sees them and screams)*

Doctor! Quickly! Come! Look there!

(Doctor enters hurriedly right front; Carolina points at the couple, who have moved quickly but unabashedly away from each other; to Toni and Elizabeth)

Aren't you ashamed? Surely the Master ...

TONI

Please let me explain. We love each other.

CAROLINA

Rubbish! Thank goodness I got up in time
To take steps to stop this nonsense.

(To Doctor)

You speak to him; I'll talk to her.
We'll settle this like sensible people
Quickly and quietly. At quarter past four
He'll be coming down.

(To Elizabeth)

You come with me.

II. SENSIBLE TALK

(Elizabeth shrugs her shoulders lightly and goes out to the terrace followed by Carolina. There she goes to the railing and stares out into space, keeping her back to Carolina. The men remain in the parlor, downstage)

DOCTOR

You don't know what you're doing.

ascolta un altro
cuore che risponde
e sa che noi
non siamo soli.

TONI

Addio oscurità, salve giorno luminoso!
Il nostro mondo ci aspetta senza indugio.
Andiamo ora!

ELISABETTA

Anch'io vorrei. Ma
gli devo il diritto di sentirmi dire addio.

TONI

Diglielo subito allora. Vado a svegliarlo.

ELISABETTA

Non ancora. Sarebbe crudele informarlo
così impreparato. Pazienta un poco. Lasciami trovare
il momento. L'amore insegna gentilezza.

*(Si abbracciano)*CAROLINA *(entra lentamente dalla porta centrale a destra. Li vede e lancia un grido)*

Dottore! Presto! Venga! Guardi qua!

(Il Dottore entra in fretta dalla prima porta a destra; Carolina addita la coppia che si è separata rapidamente ma senza mostrare impaccio; a Toni ed Elisabetta)

Non vi vergognate? Certamente il Maestro...

TONI

Per piacere mi lasci spiegare. Noi ci amiamo.

CAROLINA

Sciocchezze! Grazie a Dio mi sono alzata in tempo
per fare in modo di fermare questa assurdità.

(Al Dottore)

Gli parli; io parlerò a lei.

Sistemeremo tutto come gente di buonsenso,
in fretta e senza chiasso. Alle quattro e un quarto
lui scende.

(A Elisabetta)

Lei venga con me.

II. CONVERSAZIONE DI BUON SENSO

(Elisabetta scuote lievemente le spalle ed esce sulla terrazza seguita da Carolina. Qui si avvicina alla ringhiera e guarda nello spazio, volgendo le spalle a Carolina. Gli uomini rimangono nella sala sul proscenio)

DOTTORE

Non sai che cosa stai facendo.

TONI	I know this. ²⁰	TONI	Sì lo so:
	Love has filled my life with glory.		l'amore ha riempito la mia vita.
	What else matters?		Che altro importa?
DOCTOR	What of your future?	DOTTORE	Che sarà del tuo futuro?
TONI	She is my future.	TONI	È lei il mio futuro.
CAROLINA	Fräulein. I'm waiting	CAROLINA	Signorina, sto aspettando
	To hear whatever you have to say.		di sentire quel che ha da dirmi.
DOCTOR	It's no good, boy. Your Godfather ...	DOTTORE	Non va bene, ragazzo. Il tuo padrino...
TONI	The Master! The Master! It makes me sick!	TONI	Il Maestro! Il Maestro! Che nausea!
	What the world needs are warmer hearts,		Il mondo ha bisogno di cuori ardenti,
	Not older poets.		non di vecchi poeti!
CAROLINA	You have your place here	CAROLINA	Lei ha il suo posto qui,
	As we all have.		come tutti noi.
DOCTOR	How can you marry	DOTTORE	Come puoi sposare
	A woman whom the whole world knows		la donna che tutti conoscono
	Was your Godfather's mistress.		come l'amante del tuo padrino?
CAROLINA	You're untrue to your trust! You've betrayed the Master!	CAROLINA	Non ha svolto la sua missione, ha tradito il Maestro!
DOCTOR	You must face facts.	DOTTORE	Affronta la realtà.
TONI	And the fact is	TONI	E la realtà è che
	You hate Elizabeth. You hate love.		tu odi Elisabetta, perché tu odi l'amore.
	I don't believe you loved Mother.		Non credo che tu amassi la mamma.
	Did you marry her for her money and breeding?		L'hai sposata per interesse?
DOCTOR	Don't!	DOTTORE	Che dici?

²⁰ *Mosso, irrequieto* – 2/4.

Sottoposti alle dure reprimende di Carolina e Reischmann, i giovani oppongono le ragioni del cuore all'aridità esistenziale di chi ha sacrificato tutto al seguito di un vate megalomane e disumano in un violento scontro verbale che trasforma ben presto gli inflessibili censori in vittime svergognate. Con un incandescente sillabato vivificato dai corruschi bagliori che pervadono il tessuto sonoro è Toni a scagliarsi per primo contro il genitore in un crescendo di accuse. Soltanto la memoria della madre pone finalmente un freno alla brutale ribellione del giovane, spingendo il padre ad esternare una nobiltà d'animo che pare sincera. Aggredita con insolenza dalla segretaria di Mittenhofer che arriva a insultarla rinfacciandole la promiscuità sessuale, Elizabeth tace fino alla fine della scena quando, con tono volutamente controllato, rimbecca l'avversaria rammentandole la deprecabile ruffianeria e costringendola a un'umiliante ritirata, commentata da una frase del corno inglese che trasuda livore (*Più mosso*, bb. 147-150). L'orologio suona nuovamente.

TONI

Did you? She's dead now.
You can tell me the truth.

DOCTOR

Toni, how can you!

CAROLINA

Must I remind you that the Master has his work?

TONI

I shouldn't have said that. I'm sorry. Forgive me!

CAROLINA

He's not to be upset! He's not to be worried!

DOCTOR

When I lost her, Toni, I longed to die.
All I want is to see you happy,
The sort of son she would have hoped for.

CAROLINA

How often has this happened before?

DOCTOR

Elizabeth is nice, but she's not for you.

CAROLINA

The truth, please!

DOCTOR

Toni, I know

I'm a foolish and fussy old father at times,
But you mean so much to me.

CAROLINA

I command you to answer!

DOCTOR

God bless you, my boy.
(Exits slowly downstage right)

CAROLINA

Go on!

Speak, you slut!

(Elizabeth, barely controlling her temper, turns around to face Carolina and, in a deliberately even tone of voice, finally answers her)

ELIZABETH

You spoke of my place.

Aren't you, Gräfin, forgetting yours?
Or did you hire me? Is it your job
To procure for the Master? Excuse my asking.

(Carolina looks her full in the face a moment and then turns and walks to the back of the terrace. Chime)

TONI

Vero? Ora è morta.
Puoi dire la verità.

DOTTORE

Toni, come puoi!

CAROLINA

Devo ricordarle che il Maestro ha il suo lavoro?

TONI

Non dovevo dirlo. Mi spiace. Perdona!

CAROLINA

Non deve essere turbato né tormentato!

DOTTORE

Quando la persi, Toni, volevo morire.
Ora voglio solo vederti felice,
un figlio come lei voleva.

CAROLINA

Quante volte è successo prima?

DOTTORE

Elisabetta è cara, ma non è per te..

CAROLINA

La verità, per favore!

DOTTORE

Toni, lo so

di essere a volte un padre sciocco e noioso,
ma tu sei molto per me.

CAROLINA

Mi risponda: glielo ordino!

DOTTORE

Che Dio ti benedica.
(Esce lentamente dalla prima porta a destra)

CAROLINA

Andiamo!

Parli, sguadrina!

(Elisabetta, controllandosi a stento, si volta per affrontare Carolina e finalmente le risponde con un tono di voce volutamente inespressivo)

ELISABETTA

Lei parla di me,
però si dimentica di lei.
Mi ha preso forse ad ore? Il suo lavoro
è fare la ruffiana del Maestro? Perdoni la domanda.

(Carolina la fissa in volto un momento, poi si gira e cammina verso il fondo della terrazza. Pendola)

III. EACH IN HIS PLACE

ELIZABETH

False, father, false to you!²¹
 Untrue! Insane!
 Falsely I made
 An idol of a vain
 Ignoble child,
 Falsely believed
 Your spirit dwelt in him,
 By lust, by vanity deceived.
 False to the bone. Defiled!
 How shall I atone
 For having so betrayed your love?

TONI

Cold, cold,
 The glittering ball of the world;
 Strong, strong,
 The rich, the righteous, the old:
 Blind, blind
 To what is lovely, true and kind;
 Deaf, deaf
 To the artless cry of the heart;
 All, all
 Conspire to quench the fire of love.

(Carolina enters the parlor back right and approaches Toni)

III. CIASCUNO AL SUO POSTO

ELISABETTA

Falsa, padre, verso di te!
 Mendace, pazza!
 Sbagliando ho fatto
 un idolo di un indegno,
 sciocco bambino!
 Sbagliando ho creduto
 che il tuo spirito visse in lui,
 attratta dalla vanità, dal piacere.
 Falsa fino all'osso! Viziata!
 Come pagherò
 per avere tradito il tuo amore?

TONI

Fredda, fredda
 è la splendida palla del mondo;
 Forte, forte
 il ricco, il virtuoso, il vecchio:
 cieco, cieco
 per ciò che è grazioso, vero e gentile;
 sordo, sordo
 al richiamo spontaneo del cuore!
 Tutti, tutti
 vogliono uccidere l'amore.

(Carolina entra nella sala dal fondo e si avvicina a Toni)

²¹ *Appassionatamente* – $\frac{3}{4}$.

Un indemoniato altalenare di arpeggi del pianoforte irrompe ruvidamente a materializzare la rabbia nei confronti dell'ingombrante e vacuo poeta che la coppia di innamorati sfoga in un duetto costruito a partire da due *a parte*. Costantemente proiettate verso il registro acuto, le linee vocali si incaricano di simboleggiare una comune aspirazione alla libertà che si esplica in una fugace sezione estranea al contesto sonoro circostante (*Meno mosso*, bb. 174-180) nella quale le due voci si librano in una dimensione senza tempo al di sopra di un impalpabile rinforzo orchestrale – si osservi inoltre che la melodia di Elizabeth ricorda molto da vicino il motivo di Toni (cfr. es. 3):

ESEMPIO 9 (II.3, bb. 174-180)

Meno mosso

Elizabeth

How shall I atone for having so betrayed your love? _____

Toni

all, all _____ conspire to quench the fire of love. _____

Metodica nell'attenersi con scrupolo assoluto al programma giornaliero dello scrittore, Carolina fa quindi un brusco rientro in scena per avvertire Toni con un acceso *Sprechgesang* (*Recitativo-Meno mosso* – $\frac{6}{4}$ - $\frac{4}{4}$, da b. 189) che la decisione riguardo al suo atteggiamento nei confronti di Elizabeth non può aspettare: è l'ora in cui Maestro sorseggiava del tè.

CAROLINA

If you want Elizabeth, she's waiting for you.
 You'll find her on the terrace. You better both
 Make up your minds what you mean to do
 And fast. It's time for the Master's tea.

IV. THE MASTER'S TIME

(Chime. During the foregoing, servants have brought in a tea table from downstage right, and exited. Carolina inspects it briefly, adjusts a few things on it, and withdraws backstage. Toni goes out to join Elizabeth. A moment after the chime, Mittenhofer enters from his rooms and quickly and quietly settles down to a substantial tea, ignoring everything but his food)

ELIZABETH (*furiously*)

You were right.²²
 Take me away,
 Somewhere, anywhere,
 I don't mind,
 But now, out of this place:
 I cannot face
 Another day.
 Let our Gräfin find
 Someone more suitable,
 Respectable, dutiful:
 There must be plenty
 Of nice wellbred girls under twenty
 Who would jump at her offer
 Of board and bed with Herr Mittenhofer.

MITTENHOFER (*looks up from his tea for a moment, turns his head, and notices Carolina*)

Glad to see you up again. You ought to eat more and work less.

(Carolina comes forward and stands by the tea table)

CAROLINA

Se cerca Elisabetta, la sta aspettando.
 La troverà sulla terrazza. Farestes meglio tutti e due
 a dirci subito le vostre intenzioni.
 E presto: è l'ora del tè per il Maestro.

IV. L'ORA DEL MAESTRO

(Pendola. Nel frattempo i camerieri hanno portato in sala un tavolino per il tè dalla prima porta a destra e sono usciti. Carolina esamina rapidamente il tutto, lo sistema meglio e si ritira sullo sfondo. Toni esce per raggiungere Elisabetta. Un momento dopo il suono della pendola, Mittenhofer entra in scena dalla sua stanza e lentamente si appresta a prendere un buon tè, ignorando ogni cosa eccetto il suo cibo)

ELISABETTA (*con furia*)

Avevi ragione.
 Portami via,
 via, dove vuoi,
 non importa,
 ma subito, fuori di qui:
 non potrei passare
 un altro giorno.
 Lasciamo che la Contessa trovi
 un'altra più adatta,
 servizievole, obbediente:
 ci saranno molte
 ventenni graziose e bene educate,
 ben felici della sua offerta
 di vitto ed alloggio col signor Mittenhofer.

MITTENHOFER (*alza lo sguardo dal tè per un momento, gira il capo e vede Carolina*)

Molto lieto di rivederla. Dovrebbe mangiare di più e
 [lavorare meno.

(Carolina avanza e si ferma vicino al tavolo)

²² *Mosso, irrequieto* – $\frac{6}{8}$ – $\frac{3}{4}$.

Mentre il giovane ha appena il tempo di udire lo stizzito sfogo di Elizabeth che, raddoppiata dal violino su una nervosa figurazione dei timpani cui seguono reiterati squilli degli ottoni con sordina, comunica allo spasimante di essere ormai decisa a mollare lo scrittore, la zelante assistente è già accostata al tavolo dove siede il Maestro per svelargli il tradimento dell'amante. Il 'quartetto' che ne scaturisce, seppur risolto su un unico piano musicale percorso da un grazioso inciso di semicrome dato in consegna a chitarra, arpa e clarinetto (*Allegretto con grazia* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{3}{8}$ – $\frac{4}{4}$, da b. 213), si svolge su un doppio binario scenico-drammatico che coinvolge le rispettive coppie di personaggi. Da un lato i giovani amanti in terrazza, ancora indecisi sul da farsi fino a quando Elizabeth decide con fermezza di affrontare da sola la delicata spiegazione con Mittenhofer; dall'altro il baritono che, stuzzicato dalle velate insinuazioni della contessa, le conferma deridendola – e dall'orchestra emerge all'istante uno spensierato motivo del clarinetto (da b. 261) – di aver già intuito da tempo la *liaison dangereuse*:

ELIZABETH
Kiss me!

ELISABETTA
Baciami!

segue nota 22

ESEMPIO 10 (II.4, bb. 260-267)

The musical score for Example 10 (II.4, bb. 260-267) features the following parts and dynamics:

- Mittenhofer (Soprano):** *sffz* (measures 260-261), *p* (measures 262-263), *p cresc.* (measures 264-265).
- Carolina (Soprano):** *p* (measures 262-263).
- Cl. (Clarinet):** *molto cantabile* and *p* (measures 260-265).
- Pf. (Piano):** *f* (measures 260-261), *sf* (measures 262-263), *p* (measures 264-265), *sfp* (measures 266-267), *cresc.* (measures 266-267).
- Pf. Arpa (Arpa):** *subito* (measures 262-263), *sfp* (measures 264-265), *cresc.* (measures 266-267).
- Trbn. (Trumpet):** *sfp* (measures 264-265), *cresc.* (measures 266-267).
- Fl. (Flute):** *f* (measures 266-267).
- Fag. (Bassoon):** *f* (measures 266-267).
- Cor. ing. (Cor Anglais):** *f* (measures 266-267).
- Cor. (Cor Anglais):** *sf* (measures 266-267).

Vocal lyrics:

Mittenhofer: Well? — I didn't want to tell you, but... You're longing, I can see,
 — to tell me a-bout her and To-ni. Well, that's hardly news to me.

Ostentando una calma apparente manifestata dalle chiare venature tonali della scrittura musicale, il protagonista prega Carolina di invitare Elizabeth a raggiungerlo nella *hall* (*Tempo primo* – $\frac{3}{4}$, da b. 276), compito che la donna assolve con la consueta dose di falsa cordialità sopra un rapido sillabato cadenzato da secchi sforzati di ottoni, timpani e pianoforte (*Recitativo* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{7}{4}$ – $\frac{6}{4}$ – $\frac{5}{4}$). Con decisione la giovane si avvia infine al confronto con il Maestro tradito, scortata dal tema di questi che si espande nel registro grave dell'orchestra in tutta la sua minacciosità (da b. 297). L'orologio batte un altro tocco.

CAROLINA

I'm not hungry.

TONI

Careful!

MITTENHOFER

Where is our ex-prophetess?

CAROLINA

In the Gasthaus, I imagine, drinking schnaps and playing skat. Naturally, the guides all cheat her, but she likes it.

MITTENHOFER

So! That's that.

TONI

Aren't you going to tell him?

MITTENHOFER

When I cannot write, I find

Food the only consolation.

ELIZABETH

Toni, what a filthy mind

That old woman has. Let *her* give the information.I must not derange his schedule. *I* must not forget my station.

TONI

Still, I think we ought to tell him ...

CAROLINA

Master, don't you think you
[really needPeace and solitude? How can you work or concentrate or read
Properly when certain people ...MITTENHOFER (*sharply*)Certain people? I detest^{ix}

Sly insinuations! Who?

TONI

And don't you think it would be best

If you talked to father?

MITTENHOFER

Elizabeth, of course, for one.

Who else?

TONI

He's so upset and worried. I'm, you see, his only son.

MITTENHOFER

Well?

CAROLINA

Non ho fame.

TONI

Attenta!

MITTENHOFER

Dov'è la nostra ex profetessa?

CAROLINA

All'osteria suppongo, a bere grappa e a giocare a carte. Le guide barano, ma lei è contenta.

MITTENHOFER

Ah! È così.

TONI

Allora non glielo dici?

MITTENHOFER

Quando non scrivo
soltanto il cibo mi dà consolazione.

ELISABETTA

Toni, che animo basso ha quella vecchia. Facciamoglielo
dire a lei. Devo salvare il suo programma!

Non scordare la mia posizione!

TONI

Eppure penso che dovremmo dirglielo...

CAROLINA

Maestro, non ha bisogno
di pace e solitudine?Come fa a lavorare e concentrarsi
davvero con certa gente...MITTENHOFER (*bruscamente*)Certa gente? Detesto
le insinuazioni! Chi?

TONI

Non credi che sarebbe meglio
se tu parlassi a papà?

MITTENHOFER

Elisabetta, ovviamente! Per prima.
Chi altro?

TONI

È così sconvolto e preoccupato. Io sono, vedi, il suo unico
figlio.

MITTENHOFER

Ebbene?

^{ix} «hate» / «odio».

CAROLINA

I didn't want to tell you, but ...

MITTENHOFER

You're longing, I can see,

To tell me about her and Toni. Well, that's hardly news to me.

CAROLINA

Kissing him in public places!

MITTENHOFER

Better than behind locked doors!

CAROLINA

But what are we to do?

ELIZABETH

Oh, Toni ...

MITTENHOFER

Let the children play,
[of course.

ELIZABETH

Must we talk so much?

CAROLINA

But, Master ...

MITTENHOFER

Since you have no sense of
[taste,

Ask Elizabeth to join me. These muffins are too good to waste.

TONI

Darling!

ELIZABETH

No. You wouldn't kiss me when I asked you. Now I don't
Feel like kissing anyone!MITTENHOFER (*picking up crumbs from the table and popping
them into his mouth*)She will ... she won't ... she will ... she
[... won't ...(*Carolina, at Mittenhofer's request, has gone out to the terrace.
There she approaches the couple with exaggerated cordiality*)

CAROLINA

Excuse my interrupting what must be
An important conversation. The Master says that he
Would like Elizabeth to join him now at tea.
I didn't tell him anything.(*She leaves them, re-enters the parlor, picks up some things from
the desk, and exits into Mittenhofer's room*)

TONI

Let me

Come with you.

CAROLINA

Non volevo dirlo, ma...

MITTENHOFER

Lei vuole, è chiaro,
parlarmi di lei e Toni. Ma non sono novità per me.

CAROLINA

Baciarlo in luogo pubblico!

MITTENHOFER

Meglio che di nascosto!

CAROLINA

Ma che dobbiamo fare?

ELISABETTA

O Toni...

MITTENHOFER

Lasciare giocare i ragazzi, è ovvio.

ELISABETTA

Dobbiamo proprio parlare così tanto?

CAROLINA

Ma, Maestro...

MITTENHOFER

Visto che non ha molto tatto chiedo
a Elisabetta di raggiungermi.

Non posso abbandonare queste paste.

TONI

Amore!

ELISABETTA

No. Non hai voluto darmi un bacio quando te l'ho
chiesto;

ora non mi sento di baciare nessuno!

MITTENHOFER (*raccogliendo le briciole dal tavolino e lan-
ciandosele in bocca*)

Vuole... non vuole... vuole... non vuole...

(*Carolina, alla richiesta di Mittenhofer, è uscita sulla ter-
razza. Qui si avvicina alla coppia con esagerata cordialità*)

CAROLINA

Scusate se interrompo
l'importante conversazione. Il Maestro chiede
a Elisabetta di prendere il tè con lui.
Non gli ho detto nulla.(*Li lascia, rientra nella sala, raccoglie qualcosa dal vassoio
ed esce per andare nella stanza di Mittenhofer*)

TONI

Lascia
che venga anch'io...

ELIZABETH

No! I've questions of my own
To settle. I must handle them alone.

(Chime. Elizabeth goes in to join Mittenhofer; Toni sits on the terrace in a deckchair, his back to the audience)

ELISABETTA

No! Sono questioni personali.
Devo discuterle da sola.

(Pendola. Elisabetta va a raggiungere Mittenhofer; Toni si siede su una sdraio in terrazza con la schiena rivolta al pubblico)

V. PERSONAL QUESTIONS

MITTENHOFER

Sit down, dear child.²³
Are you cross with me?

ELIZABETH

No. Not cross.

V. QUESTIONI PERSONALI

MITTENHOFER

Siedi, cara.
Sei arrabbiata con me?

ELISABETTA

No. Non arrabbiata.

²³ Calmo – $\frac{4}{4}$ – $\frac{3}{4}$.

Introdotta da un mellifluo intervento del corno solo (da b. 305) su cui Mittenhofer accoglie l'amante in procinto di lasciarlo, ESEMPIO 11 (II.5, bb. 305-309)

Mittenhofer

But — you were, — weren't - you, my dear, — an - gry with me for my

Cor.

p dolce

an ger at you when you told Hil-da a-bout her hus-band?

Trbn.

sord. di legno
sfp
sord. di legno

la scena è in realtà un esteso monologo del protagonista che per la posizione centrale nella struttura drammaturgica si configura quale estrinsecazione della sostanza concettuale e morale dell'opera. Nel personificare un artista che, pur con molta consapevolezza, vive prevalentemente in funzione della sua ispirazione a cui sacrifica con cinismo ogni sentimento e relazione personale, l'eroe diventa infatti incarnazione del rapporto che regola arte e vita, immaginazione e realtà in un dissidio insanabile che tutto annienta. Come mossa iniziale di una tattica spregiudicata, dispiegata in un esordio dialogico (*Mosso-Più mosso*, da b. 317) dove la distanza delle posizioni è riflessa simbolicamente nella netta differenziazione timbrica del materiale orchestrale – archi per Elizabeth, fiati, arpa e contrabbasso per Mittenhofer –, lo scrittore chiama dapprima in causa il suo duro intervento contro di lei, che informando Hilda della morte del marito è stata causa involontaria dell'interruzione delle visioni della vedova –, dissimulando un'autocommiserazione

MITTENHOFER

But you were, weren't you, my dear,
Angry with me for my anger at you
When you told Hilda about her husband?

ELIZABETH

It wasn't your anger at me I minded:
I thought you unjust to her.

MITTENHOFER

And you were right,
I was unjust. And why?

ELIZABETH

Why? Because you only
Thought of yourself
As you always do.

MITTENHOFER

No, there you make a mistake.
I was angry for the sake
Of an unmade verse
Crying out to be made.

ELIZABETH

But, surely you ought
To have put her good
Before any thought
Of what she could give.
You, of all people, should.
Haven't you taught
My whole generation
That the deadly sin
Is lack of imagination?

MITTENHOFER

You are right, of course.
Once again I'm made to learn
That in the end
A poet must depend
On no one but himself.
For to-day, my dear,
My lovely Muse, I hear
Through the words in which you plead
For an old woman
The voice of your young need,
Your heart calling me:
"Let Elizabeth go free!"

MITTENHOFER

Ma tu eri, non è vero, mia cara,
arrabbiata con me perché mi ero adirato
quando hai raccontato a Hilda di suo marito?

ELISABETTA

Lo ero ma non per quel motivo:
perché eri ingiusto con lei.

MITTENHOFER

Hai ragione.
Sì, ero ingiusto. E perché?

ELISABETTA

Perché? Perché pensavi solo
a te stesso,
come fai sempre.

MITTENHOFER

No. Qui commetti un errore.
Ero adirato per amore
di un verso non riuscito
che chiedeva giustizia.

ELISABETTA

Comunque dovevi
esser buono con lei
prima di pensare
a quanto avrebbe potuto darti.
Tu più degli altri, dovresti esserlo.
Non hai insegnato
alla mia generazione
che è peccato mortale
la mancanza di immaginazione?

MITTENHOFER

Hai ragione senza dubbio.
Ancora una volta io devo imparare
che dopo tutto
un poeta bisogna
che dipenda solo da se stesso.
Perché oggi, mia cara,
mia incantevole musa, io sento
dalle parole con cui difendi
una vecchia
la voce del tuo giovane
cuore che grida:
«Lascia libera Elisabetta!»

segue nota 23

che scardina con facilità le deboli difese dell'interlocutrice, del tutto bisognosa di una figura paterna, relegandola al ruolo di semplice spettatrice (*Avanti-sub[ito] Largamente-Poco meno-Un poco meno mosso*, da b. 332).

ELIZABETH

No! No!^x

I wasn't thinking of myself.

MITTENHOFER

Weren't you, my dear?

ELIZABETH

But what should I want

To be free for,

To be free from?^x

MITTENHOFER

Free for?²⁴

Do we ever know that?

Free from?

From what would you be free?

Well, first of all, from me.

Let me do what you say

I ought to do,

Put myself in your place.

Now whom do I see

Facing me?

A booming old bore

Who repeats his stories,

A spoiled child

Who stamps and screams

When his will is crossed;

And then – oh dear! –

The atmosphere

Surrounding him,

The adoration, the fuss:

How ridiculous,

How humorless

It looks to you,

Doesn't it? Yes.

Nevertheless,

Believe it or not,

I need all this

ELISABETTA

No! No!

Io non pensavo a me stessa.

MITTENHOFER

Davvero, mia cara?

ELISABETTA

Ma cosa dovrei desiderare,

per che cosa essere libera?

E da che cosa?

MITTENHOFER

Per che cosa?

Lo sappiamo noi questo?

Da che cosa?

Da che cosa vorresti essere libera?

Beh, anzitutto, da me.

Lasciami fare ciò che dici

dovrei fare,

mettermi al tuo posto.

Ora: chi vedo

dinnanzi a me?

Un vecchio noioso

che ripete le sue storie,

un bambino viziato

che strepita e urla

quando lo contraddicono;

e poi – oddio –

l'atmosfera

che lo circonda,

l'adorazione, le smancerie:

quanto ridicolo

e privo di senso

ti sembra tutto ciò

non è vero? Sì:

ciò nonostante,

che tu lo creda o no,

ho bisogno di tutto questo

^x Nella versione rivista nel 1987, Henze sopprime le parti dei due interlocutori, mantenendone le linee vocali che affidò al flauto (Elizabeth) e al corno (Mittenhofer).

²⁴ *Adagio* – $\frac{4}{4}$.

Intuendo di essere oramai sul punto di perdere in un colpo solo le muse della sua arte decadente, l'uomo prosegue quindi la sua subdola recita con un energico assolo drammatico svolto lungo un affastellato trascolorare di emozioni false e tendenziose. Celandosi sotto un velo di mestizia senile, il baritono indossa retoricamente i panni della sua interlocutrice, ma rileva l'assoluta necessità dell'ambiente adulatorio del quale si è circondato (*Mosso-Calmo-Meno mosso* – $\frac{4}{8}$, da b. 359) – e negli incisi compiacenti di sassofono e clarinetto basso pare proprio di percepire le voci di dottore e contessa (bb. 366-369) –, ai fini di preservare la «genuinità» dell'ispirazione poetica. Il compiersi dell'atto creativo è illustrato invece in una tumultuosa sezione (*Molto irrequieto* – $\frac{4}{4}$, da b. 376) che culmina in un'isterica esplosione del *tutti*, metafora quanto mai icastica dell'ansia per un'esistenza dedita solamente al culto di se stessi.

To protect and save
 The tiny store
 Of what within
 Is genuine.
 You, dear, I know,
 Read with perception,
 But you cannot know,
 Have any conception
 Of what it is like
 To be a poet,
 Of what it means
 Never, never
 To feel, to think, to see, to hear,
 Without reflecting: “Now,
 Could I use that somehow?
 Would it translate
 Into number and rhyme?”
 Until in time
 One no longer knows
 What is true and false
 Or right and wrong.
 Only what goes
 And won’t go into song.
 Now do you see²⁵
 Why I so often
 Fail other people,
 Yes, even you?
 But there I go
 Performing again.
 Shall I never learn to stop it?
 Elizabeth, my dear,
 Forgive me!

ELIZABETH

It is I
 Who need forgiveness,
 How unjust I have been!

MITTENHOFER

Only promise me this:
 If ever you wish to go away ...

per proteggere e salvare
 quel poco
 di genuino
 che c’è in me.
 Tu cara, lo so,
 leggi con acume,
 ma non puoi sapere,
 non puoi capire
 che vuol dire
 essere un poeta!
 Quello che significhi
 mai, mai
 sentire, pensare, vedere, udire
 senza domandarsi: «ora questo
 posso usare in qualche modo?
 Si adatterà
 all’accento e alla rima?»
 Finché alla fine
 non si sa più
 ciò che è vero o falso,
 giusto o sbagliato.
 Solo ciò che va
 o non va in poesia.
 Ora capisci
 perché così spesso
 deludo gli altri,
 sì, anche te?
 Ma ora sto
 recitando di nuovo.
 Quando imparerò a non farlo?
 Elisabetta, mia cara,
 perdonami!

ELISABETTA

Ma sono
 io da perdonare,
 sono stata tanto ingiusta!

MITTENHOFER

Promettimi solo questo:
 se mai volessi andartene...

²⁵ *Calmo* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$.

Certo infine di aver colto nel segno, il poeta torna alle blandizie iniziali – e si noti la ricomparsa al corno della stessa frase sulla quale Mittenhofer aveva dato inizio alla conversazione (da b. 413) – e quale consumato uomo di spettacolo conclude il suo imbarazzante *mea culpa* implorando il perdono della donna e convincendola a desistere da propositi bellicosi. Un etereo scampanello orchestrale, affidato a *dolcissimi* armonici di archi e chitarra sopra una soffice tela accordale di arpa, celesta e vibrafono (bb. 418-420), certifica l’avvenuta ‘trasfigurazione’ di Elizabeth che, dopo aver ricevuto un casto bacio dall’amante ritrovato, si scusa con Carolina per le incomprensioni precedenti (*Tempo giusto-Recitativo-Presto*, da b. 424). L’orologio batte ancora un colpo.

ELIZABETH

I don't!

MITTENHOFER

Not now, perhaps.
But sooner or later
You will, and then
You must tell me. Promise?

ELIZABETH

I promise.

MITTENHOFER

Then all is well.

CAROLINA (*re-enters from Mittenhofer's room*)

Your room has been aired and is ready for you.
There's clean foolscap. It's Five nearly.

(Mittenhofer rises and kisses Elizabeth on the forehead)

MITTENHOFER

Bless you, my child.

(Mittenhofer exits to his room. Servants come in right front and remove the tea table)

ELIZABETH

Carolina, I'm sorry I upset you.

CAROLINA

You

Upset *me*? Kindly mind
Your own troubles, and don't try
To poke your nose into those of others.
(Carolina exits right center. Chime)

VI. THE TROUBLES OF OTHERS

ELIZABETH

My own, my own, the little planet flies,²⁶
The snow-flake falls through ever colder years:
My own, upon a human cheek it dies
Not in its own but in another's tears.

TONI (*comes in timidly from the terrace*)

Did you tell him?

ELISABETTA

Non voglio!

MITTENHOFER

Non ora, forse.
Ma presto o tardi
lo vorrai e allora
devi dirmelo. Prometti?

ELISABETTA

Prometto.

MITTENHOFER

Così va bene.

CAROLINA (*rientra dalla stanza di Mittenhofer*)

È stata cambiata l'aria alla sua stanza. Ora è pronta.
C'è della carta bianca. Sono quasi le cinque.

(Mittenhofer si alza e bacia Elisabetta sulla fronte)

MITTENHOFER

Ti benedico, mia cara.

(Mittenhofer va in stanza. Entrano camerieri dalla porta a destra e levano il tavolo da tè)

ELISABETTA

Carolina, mi dispiace di averla turbata.

CAROLINA

Lei

turbare me? Per favore si occupi
dei suoi guai e cerchi di non
mettere il naso in quelli degli altri.
(Carolina esce dalla porta centrale a destra. Pendola)

VI. I GUAI DEGLI ALTRI

ELISABETTA

I miei guai, i miei guai... come un piccolo pianeta vola
il fiocco di neve, cade attraverso anni sempre più freddi...
i miei guai... e muore su una guancia umana,
non nelle sue, ma nelle lacrime di un altro.

TONI (*entra timidamente dal terrazzo*)

Gliel'hai detto?

²⁶ *Dolce e piano* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{6}{8}$.

Vanificata nelle sue intenzioni e respinta sdegnosamente dalla contessa, che le intima di occuparsi dei propri affari piuttosto che «ficcare il naso in quelli degli altri», il soprano sprofonda in uno stato di malinconia profonda che palesa in una breve aria dall'andamento lento, con un accompagnamento trasparente, quasi incorporeo, tutto nel registro medio-acuto:

VII. WHAT MUST BE TOLD

ELIZABETH

No.

TONI

But, dear, why not?²⁷
One of us must, after all.

ELIZABETH

After all, perhaps there is nothing
To tell. What could I tell him?
Nothing he doesn't know already:
And what do we know, Toni,
About each other?

TONI

We know – we know
We love each other.

VII. CHE COSA DEVE ESSERE DETTO

ELISABETTA

No.

TONI

Ma cara perché?
Uno di noi deve, dopotutto.

ELISABETTA

Dopotutto forse non c'è niente
da dire. Che potrei dirgli?
Nulla che non sappia già.
E che sappiamo, Toni,
l'uno dell'altro?

TONI

Sappiamo, sappiamo
che ci amiamo.

segue nota 26

ESEMPIO 12 (II.6, bb. 435-438)

Dolce e piano

Elizabeth

My own, my own

Vibr.
Cel.
Mandol.
Fl. c. a.

Vla.
Vlc.
Arpa
Chit.

Nulla è rimasto della dignitosa fermezza esibita poc'anzi nei confronti dell'odiosa segretaria di Mittenhofer, se non un cupo sgomento di fronte all'inanità dell'agire umano che l'opprimente scrittura omoritmica orchestrale si incarica di acuire. Modellato su un testo esemplare nel suo ermetico simbolismo, il brano si dipana quale spossato lamento scandito da sequele accordali di chiaro impianto tonale – il dolente *incipit* melodico di quattro note fu poi citato da Henze nella sua *Quinta Sinfonia* –, che sfocia in un esteso postudio strumentale (da b. 455) condotto dal violino, appendice sonora quanto mai efficace di una sofferta meditazione che le parole non riescono a esprimere.

²⁷ *Mosso, a piacer dei cantanti* – $\frac{5}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{4}$.

L'ingresso di Toni, ansioso di conoscere l'esito del confronto di Elizabeth con lo scrittore, dà il colpo di grazia al già fragile equilibrio della donna che, incalzata dal fuoco di fila di domande del fidanzato, ritratta la propria fuga. Svolta secondo un declamato di grande evidenza drammatica, la scena è vivificata – qui più che altrove – dalla pervasiva sonorità delle percussioni, sfruttate quale *trait d'union* per ricordare gli interventi dei personaggi in un crescendo emotivo che culmina con un inesorabile ostinato di tam-tam durante il quale il giovane, incurante delle minacce della vestale Carolina, decide di prendere l'iniziativa dirigendosi furente verso lo studio di Mittenhofer (*Agitato*).

ELIZABETH

Do we?
I know I loved my father. Then I thought
I loved your Godfather, then ...

TONI

Elizabeth, your voice is so strange. What
Has happened? You're not yourself.

ELIZABETH

Perhaps not. Perhaps I never was.
Was I myself when I dreamed
Of becoming his mistress?

TONI

Please don't!

ELIZABETH

The dream can true, didn't it,
Like in the fairy tales. The goose-girl
Won her Prince. She was supposed
To live happily ever after.
But something happened.

TONI

The spell
Of the old sorcerer was broken,
That's what happened.

ELIZABETH

She was bored;
You came...

TONI

The moment the shepherd boy
Beheld the Princess, he knew
He would love her forever ...

ELIZABETH

She thought
She heard him say he loved her.
Did you say that, or was she under
A new spell?

TONI

Do you love me
Or don't you?

ELIZABETH

Toni, dear, please listen.
I don't think I can leave him.

TONI (*whispering*)

What do you mean?

ELIZABETH

Try to understand.

ELISABETTA

Credi?
Io so che ho amato mio padre. Poi ho pensato
di amare il tuo padrino, poi...

TONI

Elisabetta, la tua voce è strana.
Che è successo? Non sei più tu.

ELISABETTA

Forse no. Forse non lo sono mai stata.
Ero io quando sognavo di diventare
la sua amante?

TONI

Ti prego!

ELISABETTA

Il sogno si è avverato
come nelle favole. La fanciulla
ha conquistato il suo principe. Doveva vivere
per sempre felice e contenta.
Ma è successo qualcosa.

TONI

L'incanto
del vecchio stregone si è infranto.
Questo è successo.

ELISABETTA

Era stanca;
tu sei venuto...

TONI

Quando il pastore
fissò la Principessa, comprese
che l'avrebbe amata per sempre ...

ELISABETTA

Pensò
di averglielo sentito dire.
Hai tu detto questo, o lei era sotto
un nuovo incantesimo?

TONI

Ma tu m'ami
o non m'ami?

ELISABETTA

Toni, amore, ascolta.
Non credo di poterlo lasciare.

TONI (*sussurrando*)

Che intendi dire?

ELISABETTA

Cerca di capire.

There are some women, perhaps,
Who can only feel what a wife should
For an older man.

TONI

No! No!

You can't mean that. I don't believe it!
I won't! It's not your speaking!
That devil must have hypnotized you!
But I'll put a stop to that.

(He turns angrily towards the door of Mittenhofer's study)

We must get this right!

(As Toni strides towards the study door, Carolina comes out of the middle door, takes in quickly what is happening, and bars his way)

CAROLINA

Mr. Reischmann!

You might know the Master is not to be
Interrupted!

TONI *(shouting)*

The Mittenhofer

Will damn well do as I wish!

CAROLINA *(screaming)*

It's the wrong time!

VIII. THE WRONG TIME

ELIZABETH

Toni!

TONI

It's right²⁸

Enough for me. It's now. I'll see him!

(As Toni is about push Carolina aside, Mittenhofer, drawn by the noise, comes out of his study. He is quite self-possessed, a semi-

Ci sono donne, forse,
solamente capaci di amare come mogli
un uomo anziano.

TONI

No! No!

Non puoi pensar questo. Io non ti credo!
Non voglio! Non è il tuo modo di parlare!
Quel diavolo deve averti ipnotizzato!
Ma porrò fine a tutto questo!

(Si dirige furente verso la porta dello studio di Mittenhofer)

Sistemiamo la cosa!

(Mentre Toni avanza velocemente verso la porta, Carolina entra dalla porta centrale, afferra rapidamente quello che sta succedendo e gli sbarra la via)

CAROLINA

Signor Reischmann!

Lei sa bene che il Maestro non
può essere disturbato!

TONI *(gridando)*

Il Mittenhofer

farà, perdio, ciò che voglio!

CAROLINA *(urlando)*

Non è il momento!

VIII. IL MOMENTO SBAGLIATO

ELISABETTA

Toni!

TONI

Per me invece

è il momento. Insomma. Voglio vederlo!

(Mentre Toni sta per respingere Carolina, esce Mittenhofer, richiamato dal rumore. Si controlla pienamente e il suo vol-

²⁸ Con improvviso slittamento semantico i rintocchi del tam-tam vengono poi associati agli stessi accordi arpeggiati di pianoforte e arpa (bb. 517-520) che nell'atto primo avevano segnalato l'uscita in scena del protagonista (cfr. nota 6). Sebbene sia ormai già al corrente della situazione, il baritono finge incredulità e affronta l'ardore di Toni dall'alto di una stucchevole superiorità etica (*Adagio a piacere-Allegro* – $\frac{3}{4}$, da b. 521) che traspare dal grazioso inciso puntato eseguito all'unisono da corno e viola. Alle provocazioni del poeta il giovane replica con forza incredibile lanciandosi in un coraggioso atto di accusa contro il «grande bardo canuto» (*Lo stesso tempo, con passione-Tempo giusto*, da b. 532) che conduce a un esteso quartetto a cui prendono parte Reischmann e Carolina – più avanti rimpiazzata da Elizabeth (*Molto agitato-Più mosso*, da b. 547). A nulla valgono i comici tentativi del dottore di arginare la furia del figlio, rinvigorita dalle esagitate figurazioni terzinate di legni e archi, ma Mittenhofer ha un asso dalla manica: la soggezione esercitata sull'amante. E quando infatti con parole falsamente indulgenti, smascherate dai rabbiosi incisi cromatici degli archi gravi che turbano il tranquillo fondale armonico degli ottoni (da b. 559), invita la donna ad esternare i suoi sentimenti, non ottiene che un responso evasivo, cristallizzato in una breve sezione a quattro (*Subito meno*, da b. 593), il cui peculiarissimo ambiente timbrico – uno sfiante pedale accordale di fiati in *pianissimo*, ottoni con sordina e archi per suoni armonici cadenzata dagli interventi sincopati di pianoforte, arpa e idiofoni – richiama quello della precedente aria del soprano (cfr. nota 26). Un secondo appello dello scrittore (da b. 604) non ottiene miglior effetto se non quello di riaccendere l'impeto di Toni (*Più mosso*, da b. 625), i cui accenti disperati vengono amplificati in una coda parossistica sconvolta da una congerie febbrile di cellule ritmiche del *tutti* (*Vivacissimo* – $\frac{4}{4}$, da b. 633).

humorous quizzical expression on his face. A few moments later the Doctor, also drawn by the disturbance, enters agitated downstage right. Elizabeth, after her one attempt to stop Toni, sits downstage left facing front, her face set)

MITTENHOFER (*mildly*)

You may, Toni. You do. No need to fuss.
It's alright, Lina. What's come over us?
We're not in a palace here, or in a school:
There's no need for rebellion or for protocol.

TONI

I love Elizabeth. She said she loved me;
Then suddenly she said she didn't know.
I want to know what's happened. Is she afraid
To offend the Great White Bard or afraid of him?
Well, now he knows! And no bolt's fallen yet.
Elizabeth, tell them! Tell them!

DOCTOR

Forgive him, Master.

He's a boy. And stop him, too!
He'll be ruined! It's madness for him; it won't do.

TONI

Tell him you love me, Elizabeth. Tell him it's true!
I can't do anymore now. Now it's up to you.

CAROLINA

Madness!

(Carolina retires upstage and watches the rest of the scene stonily)

MITTENHOFER (*emphatically*)

One moment, Toni. Wilhelm, please.

(Mittenhofer comes down to Elizabeth)

My dear, conventionalities
Don't suit us: tell me openly
Your feelings, as I asked you to,
And with no fear that I may be
Too selfish or too weak to hear.

DOCTOR

Forgive him, Master. It won't do!

MITTENHOFER

Have you forgotten Toni's my son, too?
He's fallen in love. I can't see why
That needs forgiving.

(To Elizabeth again)

Or why, dear child,

If you love my son, knowing how near
My heart he is, you still are shy
And cannot say
Quite frankly to me –

to esprime una divertita curiosità. Poco dopo anche il Dottore, richiamato dal caos, entra scosso dalla porta a destra. Elisabetta tenta di fermare Toni, poi siede a sinistra del proscenio, guardando di fronte, con il volto fisso)

MITTENHOFER

Lo puoi, Toni. Fallo pure. Perché far confusione?
Va tutto bene, Lina. Che cosa vi prende?
Non siamo in un palazzo qui, né in una scuola:
non occorre ribellione, né protocollo.

TONI

Amo Elisabetta. Ella ha detto che m'ama;
poi all'improvviso ha detto di non saperlo più.
Voglio sapere ciò che è successo. Ella teme
di offendere il grande bardo canuto, o ha paura di lui?
Bene, adesso lo sa! E nessun fulmine è ancora caduto.
Elisabetta! Diglielo! Diglielo!

DOTTORE

Lo perdoni, Maestro,
è un ragazzo. E lo fermi!
Sarà rovinato! È una follia! Non la farà.

TONI

Digli che mi ami, Elisabetta. Digli che è vero!
Non posso fare altro. Ora, tocca a te.

CAROLINA

Follia!

(Carolina si ritira in fondo al palcoscenico e osserva il resto della scena, come impietrita)

MITTENHOFER (*con enfasi*)

Un momento, Toni. Guglielmo, prego.

(Si avvicina ad Elisabetta)

Mia cara, i complimenti
non ci si addicono: dimmi apertamente
i tuoi sentimenti, come già ti chiesi,
e senza timore che io possa essere
troppo egoista o troppo debole per sapere.

DOTTORE

Lo perdoni, Maestro. Non accadrà!

MITTENHOFER

Hai forse dimenticato che Toni è anche mio figlio?

Si è innamorato. Non capisco
di cosa debba esser perdonato.

(Di nuovo ad Elisabetta)

Ma perché, bambina,
se tu ami mio figlio, sapendo quanto
mi sta a cuore, sei ancora intimidita
e non riesci a dirmi,
decisa,

Yes, no, or which one,
And have done.

TONI

We'll leave to-day!
Don't let his devilry
Touch you! I should have known
What he'd have done.

DOCTOR (*aside*)

If I could pray,
I would that she
Refute my son,
And this have done.

ELIZABETH (*evenly, almost coldly*)

Why must I weigh
My heart publicly
To oblige anyone?
Leave me alone!

MITTENHOFER

Forgive me, both. I should have known:
I did think Toni self-deceived;
The self-deception was my own.

(*To Elizabeth*)

I'd say no more if I believed
You weak; the scene's intolerable:
Still, you're not called upon to choose
Between two beaux, but to fulfil
The woman, or remain the Muse.

TONI (*anguished*)

Elizabeth, no! It's more than that to me!
If you can't say you love me, when it's true,
Then all the rest means nothing, nothing; then
I'd soon believe your love for me was pity –
And how could I believe in myself again?
Yet even in pity, don't abandon me!
How could I live then? What could I do?

DOCTOR (*coming down to Elizabeth*)

If you can't say you love him, can't you see
It can't be serious? He has his work to do.
He's young. He'll recover. The briefest mercy
Is telling him you don't love him, for it is true.

MITTENHOFER

If you didn't love him, you'd have told me.
To think of sparing me is barren pity.
I'm not that young, recover easily.

CAROLINA

It's a madhouse here! Mere idiocy!

sì, no, apertamente
e farla finita?

TONI

Partiamo oggi!
Non farti avvincere
da quel mago! Dovevo sapere
ciò che avrebbe fatto.

DOTTORE (*a parte*)

Sinceramente vorrei
che lei dicesse
di no a mio figlio
e fosse finita.

ELISABETTA (*con tono uniforme*)

Perché pesare
il mio cuore in pubblico
per far tutti contenti?
Lasciatemi sola!

MITTENHOFER

Perdonatemi entrambi. Dovevo capirlo:
credevo che Toni s'ingannasse,
ma son stato io ad ingannarmi.
(*A Elisabetta*)

Non ti direi altro, se ti sapessi
debole; la scena è insopportabile
e tu non sei chiamata a scegliere
fra due amanti, ma a realizzare
la donna o a rimanere la Musa.

TONI (*con angoscia*)

Elisabetta, no! È più di questo per me.
Se non riesci a dire che mi ami quando è vero,
il resto non conta niente, niente; sì!
Dovrò convincermi che il tuo amore è solo pietà
e come potrò credere ancora in me stesso?
E tuttavia anche in questo caso, non mi lasciare!
Come vivrei? Che potrei fare?

DOTTORE (*andando verso Elisabetta*)

Se non può dire che l'ama, lei capisce,
non è una cosa seria. Lui ha il suo lavoro!
È giovane, ne guarirà presto. La miglior cosa
è dirgli che non lo ama, perché è vero.

MITTENHOFER

Se non lo amassi me lo avresti detto.
Voler nascondere è un banale pietoso atto.
Non sono così giovane, ne guarirò ben presto.

CAROLINA

È un manicomio qui! Son tutti pazzi!

IX. THE BRIDE

(Elizabeth, the conflicting arguments coming from all sides, finally puts her hands over her ears, shakes her head as though trying to negate them all, then bursts into tears and buries her face in her hands. Suddenly from backstage, a cow-bell is rung loudly. This is followed by the sound of Hilda singing. Elizabeth lifts her head. The others shift position in a strained effort to look casual. Hilda enters from below on Mauer's arm. She is slightly tipsy and holding the large bell in one hand and an enormous cigarette holder in the other. Mauer is holding her sunshade over her head. She is elaborately dressed in the height of 1910 fashion or at least in what approximation of the 'height' would be available in a resort shop off-season, and is made up more suitably to her age than she was in Act One. When they reach the parlor entrance, Mauer closes the sunshade and Hilda stops singing and takes in the silent embarrassed group in the room)

HILDA

Won't someone say: "This was²⁹
All that was needed?"
So. It's been discovered.
Old Dantey-wantey
Must be upset.
Did the headmistress here
Catch you out with your
Hand in the cooky-
Jar? Did you wake for
Latin Verse late?
Doubtless it's serious:
Still, you should know
From here you make a quite
Comic tableau.

MITTENHOFER

Then if Frau Mack will excuse us, we ...

HILDA (to Carolina)

Duchess

Queerstation, do be a sweetheart and get me
One teensie Armagnac, won't you. I'm breathless.
Climbing at my age, dear!

IX. LA SPOSA

(Elisabetta, fra i consigli contrastanti che le giungono da tutte le parti, si porta le mani alle orecchie, scuote il capo come se volesse contraddirli, poi scoppia in lacrime e nasconde il volto fra le mani. Improvvisamente, dietro la scena, suona con forza un campanaccio, seguito dal canto di Hilda. Elisabetta alza il capo. Gli altri cambiano posto sforzandosi di sembrare naturali. Hilda entra da sotto fra le braccia di Mauer, che le tiene il parasole sul capo. È un po' ubriaca e tiene il campanaccio in una mano e un enorme bocchino nell'altra. È vestita in modo sofisticato alla moda del 1910 o per lo meno nel modo più sofisticato possibile nei limiti delle disponibilità di un negozio di un luogo di vacanza fuori stagione ed è truccata in modo più adatto alla sua età di quanto non fosse nel primo atto. Quando raggiungono la porta d'ingresso della sala, Mauer chiude il parasole e Hilda smette di cantare avvicinandosi alle persone silenziose e imbarazzate che si trovano nella stanza)

HILDA

C'è chi dirà: «Questo
era ciò che ci voleva?»
Sì! È tutto chiaro.
Il vecchio Dante
sarà sconvolto.
La direttrice ti ha colto
con le dita nel vaso
dei biscotti?
Ti sei svegliato tardi
per verseggiare in latino?
La cosa è seria senz'altro:
ma, vi dirò,
il quadro che formate
è molto comico.

MITTENHOFER

Signora Mack mi scusi se...

HILDA (a Carolina)

Duchessa

Ketette, sia gentile, mi porti
un Armagnacchino. Sono senza fiato.
Arrampicarsi alla mia età!

²⁹ Moderato - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$.

La comparsa inaspettata di Hilda, condotta sottobraccio da Mauer in visibile stato di ebbrezza dopo aver abbozzato uno *jodel* sbocato al ritmo di un grosso campanaccio alpino (che tocca il Mi_3), ha l'effetto istantaneo di sbloccare la confusa situazione. Appaia-ta all'onnipresente flauto, i cui spigliati frullati segnalano ora il ritorno alla ragione di una donna che deve recuperare il tempo perduto, la vedova si lancia in un'arietta effervescente nella quale la sua voce lievita fino ad altezze vertiginose (*Assai mosso* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$;

CAROLINA

Really!

CAROLINA

Davvero!

HILDA (*shrugging her shoulders*)HILDA (*scuotendo le spalle*)

Oh hoity-

Per dindi-

Toity.

rindina.

MITTENHOFER

MITTENHOFER

Frau Mack...

Signora Mack...

segue nota 29

Allegretto-Più mosso-Recitativo, Presto-Tempo 1 – 3/8, da b. 655 in uno sfogo diretto contro Carolina e Mittenhofer, cui Hilda riserva un'ultima frecciatina intrisa d'ironia: «Dolcezza, il dieci per cento stavolta o ti denunci!»:

ESEMPIO 13 (II.9, bb. 655-657)

con slancio

f

Hilda

Won't someone say: "This was all _____ that was need-ed!?" So.

Cel.

p

Fl.

Flatterz.

mp *p*

Trgl.

pp

Vibr.

Chit.

Arpa

p

Quindi tronca senza indugi la reazione indignata degli interpellati agitando una campanella – azione che basta a coprire di ridicolo l'ossessione compulsiva per l'ordine della segretaria (*Vivace – 4/8, bb. 708-713*) –, prima di confortare Elizabeth in un rapporto empatico che si salda all'affetto che la ragazza le ha riservato durante il drammatico colloquio occorso nell'atto primo (*Lento, a piacere-Con tenerezza – 4/8-3/4-4/4, da b. 714*). Finalmente la donna, ritrovata la fiducia in se stessa, rompe gli indugi e chiede a Toni di sposarlo (*Adagio, con tenerezza – 4/4-3/4, da b. 740*) aizzando, oltre alla rabbia del genitore, un putiferio generale che si traduce in un acceso quintetto pervaso da un sordo ostinato del timpano (*Mosso, a piacere-Allegro – 3/4-5/4, da b. 745*). Con gesto magnanimo da grand'uomo – anche se il gagliardo inciso puntato del corno emerso due volte a caratterizzare timbricamente l'*a parte* del baritono non promette nulla di buono – tocca infine a Mittenhofer appianare i contrasti: facendo sua l'implorazione di Elizabeth (*Allegretto – 3/4, da b. 766*), convince il recalcitrante dottore a benedire l'unione degli innamorati, quindi annuncia agli astanti di avere iniziato da poco la stesura di un poema destinato alla coppia su un'enigmatica melodia cromatica del clarinetto basso (*Lento-Lo stesso tempo-Tempo giusto – 3/4-2/4-4/4, da b. 773*).

HILDA (*waving him back*)

No, not you. You'd just spill it.

Josef will go.

(*Mauer exits downstage right, leaving Hilda's sunshade against the wall near the door*)

He's a gentleman; which is
More than I'd say about some of the ladies
I could point out here. Put that in a sonnet,
Ducky, it tops the old rot that you used to
Steal from me once, but I better had warned you –
This time I get ten percent or I sue!

TONI

Elizabeth, I beg you ...

DOCTOR

Master, you must prevent ...

CAROLINA

If you'd just let me take ...

MITTENHOFER

This can't go on any ...

HILDA (*angrily ringing her bell*)

Order here! Order! I

Won't have this noise!

(*Going to Elizabeth*)

They've made you cry,

My child. Don't let them anymore.

Look at them as absurd

And hardly worth your tears.

(*Mauer returns with a drink on a tray, which he brings to Hilda*)

Thank you, Josef.

(*Mauer retires to the terrace. Hilda gives her glass to Elizabeth*)

I think,

My dear, you'd better have this drink.

(*Elizabeth sips it briefly. She looks up*)

ELIZABETH

Frau Mack, do you think I'm a whore?

HILDA

La! what a naughty word.

Even so,

I don't think you are one

Of "our poor fallen sisters", dear, in fact quite definitely

No.

HILDA (*facendogli cenno di no*)

No, non lei. Lei lo verserebbe.

Andrà Giuseppe.

(*Mauer esce dalla prima porta a destra, lasciando il parasole di Hilda appoggiato al muro*)

È un gentiluomo; e cioè
è molto meglio di certe signore
di mia conoscenza. Mettilo in un sonetto,
cocco, sarà meglio di tutte le sciocchezze
che mi hai rubato, ma ti metto in guardia:
Dolcezza, il dieci per cento stavolta o ti denuncio!!

TONI

Ti prego, Elisabetta...

DOCTORE

Maestro, deve impedire che...

CAROLINA

Se lei solo mi lasciasse ...

MITTENHOFER

Non può continuare ...

HILDA (*scuotendo rabbiosamente il campanaccio*)

Ordine qui! Ordine!

Non voglio sentire rumore!

(*Dirigendosi verso Elisabetta*)

Ti hanno fatto piangere,

mia cara, non permetterglielo più.

Guarda come sono assurdi

e indegni del tuo pianto.

(*Mauer ritorna con un bicchiere su un vassoio che porge a Hilda*)

Grazie, Giuseppe.

(*Mauer ritorna sulla terrazza. Hilda porge il bicchiere a Elisabetta*)

Penso,

mia cara, che faresti bene a berlo tu.

(*Elisabetta sorseggia rapidamente. Poi alza la testa*)

ELISABETTA

Signora Mack, lei crede che io sia una puttana?

HILDA

Ah! Che brutta parola.

Comunque

non credo che tu sia una delle

«nostre povere sorelle cadute», cara, oh no, decisamente

no.

ELIZABETH (*rising*)

Toni, will you marry me?

TONI

Elizabeth! Yes! Didn't you know?

DOCTOR

Don't do this to my son!

HILDA

You're making a mistake, my child, he's not your future.

Leave here with me on holiday;

We need it. To-morrow we'll go

And have a good time!

ELIZABETH (*to Toni*)

We can't be married now, you know. You have your future.

TONI

I'd wait forever and a day

If you are waiting too.

ELIZABETH (*to Hilda*)

I'll go.

(*To Toni*)

Then all in good time.

DOCTOR

You're making a mistake, my son. She's not your future.

Don't make me force you to obey.

You can't get married now, you know,

Nor for a long time.

MITTENHOFER (*aside*)

The young, the lovers, theirs, I know, will be the future.

They shall inherit yesterday

Lightly, lightly as fallen snow,

Yes, and for all time.

ELIZABETH

Doctor, I realize that you,

Much as you like me personally,

Strongly object ...

(*Mittenhofer interrupts her by placing his hand on her shoulder*)

MITTENHOFER

My dear, if I may ...

Wilhelm, I can guess why you do;

Surely it's more important we

Both know there isn't anyone

Who'd better nurse our son.

Admit your reasons are passé,

My friend; and as my friend, have faith in me.

Bless them. You will, hearing that prophecy

Their love fulfils for us. I'll tell you of

The poem I'm working on, called *The Young Lovers*.ELISABETTA (*alzandosi*)

Toni, mi vuoi sposare?

TONI

Elisabetta! Sì! Non lo sapevi?

DOTTORE

Non farlo figlio mio!

HILDA

Stai facendo un errore, ragazza, non è lui il tuo futuro.

Andiamo insieme in vacanza,

ne abbiamo bisogno. Partiamo domani,

ci divertiamo!

ELISABETTA (*a Toni*)

Non possiamo sposarci ora, lo sai, tu hai il tuo futuro.

TONI

Aspetterò per sempre

se aspetti anche tu.

ELISABETTA (*a Hilda*)

Andiamo.

(*A Toni*)

Allora tutto a tempo debito.

DOTTORE

Stai facendo un errore, figliolo, non è lei il tuo futuro.

Non fare in modo che ti costringa a obbedirmi.

Non puoi sposarti adesso, lo sai,

né per un pezzo!

MITTENHOFER (*a parte*)

Gli innamorati, i giovani, loro, lo so, sarà il futuro.

Erediteranno l'ieri,

piano, piano, come neve che cade,

sì, e per sempre!

ELISABETTA

Dottore, mi accorgo che lei,

anche se mi vuol bene,

mi è contrario...

(*Mittenhofer la interrompe mettendole la mano sulla spalla*)

MITTENHOFER

Mia cara, se permetti...

Guglielmo, credo di capire perché fai così,

ma sicuramente è molto più importante

che entrambi sappiamo che nessun altro

curerebbe meglio nostro figlio.

Ammettilo, le tue ragioni son passate di moda,

amico; e come amico abbi fede in me.

Benedicili. Lo farai, sentendo la profezia

che il loro amore adempie per noi. Vi dirò del

poema cui sto lavorando, dal titolo *I giovani amanti*.

X. THE YOUNG LOVERS

MITTENHOFER

Out of Eden, bringing Eden³⁰
 With them, the young lovers come
 Hand in hand to the cold lands.
 The snow falls. There is no welcome.

X. I GIOVANI AMANTI

MITTENHOFER

Fuori dell'Eden, portando l'Eden
 con sé, i giovani amanti vengono
 mano nella mano nelle terre fredde.
 La neve cade. Non c'è benvenuto.

³⁰ *Adagio, ma non troppo* – $\frac{4}{4}$.

L'argomento dell'opera è descritto dal protagonista nel corso di una breve scena accompagnata solo dall'arpa, ma mirabile per la pregnanza semantica dell'insieme. Se infatti l'impiego dello strumento a corde pizzicate rimanda alla completa subordinazione dell'ispirazione poetica di Mittenhofer alle allucinazioni di Hilda – così come la ricercata bellezza della melodia deve essere intesa di riflesso come metafora della perfezione del poema –, il carisma ammaliatore esercitato dall'uomo è tradito dal rapimento con cui tutti gli astanti assistono all'evento, cogliendo, commentando e amplificando i passaggi chiave del poema in linee vocali che sbocciano direttamente, in stile imitativo, dal morbido arioso del baritono:

ESEMPIO 14 (II.10, bb. 795-801)

Mittenhofer

p dolce

Out ___ of E - den, bring - ing E - den ___ with ___ them, the young

Arpa

mf

6

Elizabeth

pp sottovoce

Hand in hand... _____ is - it so

lov - ers come ___ hand in hand ___ to the cold ___ lands. _____

p

3

Un'ampia arcata melodica su cui il protagonista menziona il «dono portato da lontano» dai due amanti, «un fiore fragile ed eterno», funge inoltre da incisiva cadenza, nella quale Henze combina magistralmente gli idiomi musicali di Hilda (alla voce) e Mittenhofer (allo strumento) a prefigurare con evidenza plastica il tragico avverarsi della visione.

Their singleness reproaches our mingled
 Isolations, their love our songless
 Ice-altars; we refuse the rose
 Of Heaven's children. Nevertheless,
 One who dare break the barrier ...
 His own ... who only will turn, will move to
 Reach for and bless their happiness,
 Shall heedlessly enter Eden too.
 They bring us a gift from afar:
 A fragile, an eternal flower.

ELIZABETH

Hand in hand ... Is it so
 Simple as it would seem?
 I only know I know
 A love too like a dream.
 Hand in hand I went
 With one, a lonely Muse;
 And now the Muse is sent
 Away, and cannot choose
 But choose a happiness
 Her whole heart fears; while I
 With all my heart would bless
 The love he wins me by.

HILDA

The snow falls ... Ah! The snow
 Drifts through a dangerous dream
 My whole heart fears, and I
 Must live no longer by.
 Happiness is the glow
 Of sunlight on a stream
 That dazzles from the eye
 All that abides below.
 No, No! I will not know!

TONI

Their love ... Our love. Yet, O!
 My whole heart fears that he
 In giving her to me,
 Keeps much of her I know
 That I shall never know,
 And I, when I should bless,
 Accept my happiness
 In love ungratefully.

DOCTOR

The barrier ... is there.
 My whole heart fears to bless
 Their love, but does not dare

La loro solitudine è un'accusa per il nostro confuso
 isolamento, il loro amore per i nostri muti
 altari di ghiaccio; noi rifiutiamo la rosa
 dei ragazzi del cielo. Ciò nonostante
 chi osa rompere la barriera...
 la sua... chi si girerà, si muoverà per
 raggiungere e benedire la loro felicità
 avrà senza accorgersene il paradiso.
 Ci portano un dono da lontano:
 un fragile, eterno fiore.

ELISABETTA

Mano nella mano... È così
 semplice come parrebbe?
 Io so solo che conosco
 un amore troppo simile a un sogno.
 Mano nella mano andai
 con qualcuno, qual Musa solitaria;
 e ora la Musa viene mandata
 lontano, e non può decidere
 che di scegliere una felicità
 che tutto il suo cuore teme; mentre io
 con tutto il cuore vorrei benedire
 l'amore col quale lui mi ha vinto.

HILDA

La neve cade... Ah! La neve
 si ammucchia in un pericoloso sogno
 che il mio cuore teme, e io
 non devo vivere più a lungo.
 La felicità è lo splendore
 della luce del sole su un fiume
 che toglie alla vista
 quanto sta sotto.
 No! No! Non voglio sapere!

TONI

Il loro amore... Il nostro amore. Ma, oh!
 Il mio cuore teme che lui,
 nel darla a me,
 trattenga di lei molto che so
 che non conoscerò mai,
 e io che dovrei benedirlo,
 accetto la mia felicità
 in amore senza gratitudine.

DOTTORE

La barriera... È qui.
 Il cuore teme di benedire
 il loro amore, ma non osa

Prevent me saying yes.

CAROLINA

They forget the soil, who forget the hour.
Where nothing can root, nothing will flower.

(Chime)

impedirmi di dire sì.

CAROLINA

Dimentica il terreno, chi dimentica il momento.
Dove non c'è radice, nulla può fiorire.

(Pendola)

XI. THE FLOWER

(After a very brief pause, the Doctor takes Toni's hand and places it in Elizabeth's hand. No one moves for a moment; the Doctor keeps his eyes down)

TONI

Thank you, father.

ELIZABETH

Dare I thank you too?³¹

DOCTOR

No more now, please.
(Doctor walks away slowly)

ELIZABETH (to Mittenhofer)

What can I say to you?

Gregor, I'm ashamed ...

XI. IL FIORE

(Dopo una brevissima pausa, il Dottore prende la mano di Toni e la mette in quella di Elisabetta. Nessuno si muove per un momento; il Dottore tiene gli occhi bassi)

TONI

Grazie, papà.

ELISABETTA

Posso ringraziarla anch'io?

DOTTORE

Ora basta, vi prego.
(Il Dottore si allontana lentamente)

ELISABETTA (a Mittenhofer)

Che cosa posso dirti?

Gregor, mi vergogno...

³¹ Moderato - $\frac{4}{4}$.

Ammansito dal vigore della poesia, Reischmann acconsente alle nozze della coppia riconciliandosi con il figlio, mentre Elizabeth domanda al poeta come possa sdebitarsi della benevolenza ricevuta. Con un falsetto intriso di delicata perfidia che la trama lieve dell'ordito orchestrale rende ancora più evidente – evanescenti accordi ribattuti di fiati e archi (che eseguono armonici con la sordina) sopra morbide increspature di ottoni e timpani, cui più avanti si aggiunge anche il flexaton – Mittenhofer chiede allora ai giovani di trattarsi un giorno ancora per raccogliergli una stella alpina in cima alla montagna, permettendogli così di terminare il componimento loro dedicato prima del sessantesimo compleanno (Con delicatezza, da b. 857):

ESEMPIO 15 (II.11, bb. 857-864)

Con delicatezza (Mittenhofer takes Toni's and Elizabeth's hands in his)

Mittenhofer

VI. I
VI. II
Vla
Vlc.

Fl.
Cor. ing.
Cl.
Fag.

Timp. *ppp* molto legg.

Tutti con sord. *sfp*

ppp

Tr.
Trbn. *con sord. di legno*

MITTENHOFER

Ah, you see,
My dear, I meant you to be.
I can be sly, you know, and at this stage,
Having a boon to beg you, I
Imagined shame, would smooth the way
To having you comply.

ELIZABETH

Ask anything!

MITTENHOFER

For one more day?

ELIZABETH

One day?

MITTENHOFER (*takes Toni's and Elizabeth's hands in his*)

In some few days, my dears, I shall be sixty:
Foolishly, perhaps, I had hoped by then to have finished
An opus ... yours ... *The Young Lovers* – in order
To have it ready to read on my birthday. Help me,
Both of you; from the flanks of the Hammerhorn bring me
Edelweiss,^{XI} a visionary “aid”.
I've often found effective when all else

MITTENHOFER

Ah, vedi,
mia cara, ciò che volevo tu fossi.
So esser scaltro, lo sai, e a questo punto,
avendo un favore da chiederti,
ho pensato che la vergogna potesse essere una via
per ottenerlo.

ELISABETTA

Chiedi quello che vuoi!

MITTENHOFER

Ancora per un giorno?

ELISABETTA

Per un giorno?

MITTENHOFER (*prende le mani di Elisabetta e Toni fra le sue*)

Fra pochi giorni, miei cari, avrò sessant'anni.
Follemente, forse, io speravo di terminare
un lavoro... il vostro... *I giovani amanti* per poterlo
leggere il giorno del mio compleanno. Aiutatemi,
tutti e due; dai pendii dello Hammerhorn portatemi
un edelweiss, un aiuto simbolico.
Mi è stato spesso molto utile quando tutto

segue nota 31

p semplice

In some few days, my dears, I shall be sixty:

sf sf

aperto

Cor. *ppp*

sf

Un fulmineo terzetto a cappella in stile omoritmico e concluso da un'untuosa fioritura del baritono sancisce l'intesa raggiunta (*Meno mosso-Moderato*, da b. 880) e avvia una vivace sezione dialogica tra Elizabeth e Hilda (*Con grazia* – $\frac{6}{8}$, da b. 895) nella quale il compositore riesce con straordinaria economia di mezzi – uno stravagante arpeggio discendente dell'arpa – a tratteggiare un'intesa affettuosa fra due donne agli antipodi. Riferita alla prima, che elettrizzata dalle smaccate lusinghe dell'amante respinto prorompe in una risata, la figura orchestrale (bb. 901-902) diventa segno tangibile della vacua vanità da arrivista della ragazza; affidata invece alla vedova, che decide di lasciare l'albergo (e il poeta) per fuggire un clima morbosamente estetizzante, impregnato del suo passato amore – e non a caso il ricordo della tragica spedizione alpina del marito è svolto sul medesimo sostegno strumentale del precedente intervento di Mittenhofer –, la nuova ricorrenza (bb. 930-931) funge da allegoria di un'accettazione del dolore e della realtà filtrata attraverso l'elaborazione del tutto.

^{XI} «halvetern» / «stella alpina».

Failed. Don't chide my childishness by refusing,
My dears, or mock me.
Remain here one more day ...

TONI

Remain here one more day,
One day alone with me
When neither secrecy
Nor guilt can touch our love.

ELIZABETH (*to herself*)

One day? How light a fee
To bribe Eternity!

MITTENHOFER

One day alone for me.
Let my last memory
Of you, my child, be of
A girl who brought me inspiration.

ELIZABETH

I'll stay. That small consideration
Is due you both.

(*She laughs*)

I hate
To sound so vain ... what can I do?
You've spoiled me with flattery, you two.
Frau Hilda, will you wait?

HILDA

I'll wait below. No more for me.
Thin air served up with poetry
Is not a proper diet.
My late lamented husband died
On that meal up a mountainside.
God rest him. I decry it!

MITTENHOFER

Frau Hilda, you're so right ... for yourself. But I must hope
Your visions, in these hands I hold, may be revived.

(*Chime*)

XII. THE VISION OF TO-MORROW

ELIZABETH

To-morrow from the mountain may your vision be restored.³²

falliva. Non criticate la mia puerilità, rifiutando
o irridendomi.
Restate ancora un giorno...

TONI

Restare ancora un giorno,
un giorno solo con me
quando né segretezza
né colpa possono intaccare il nostro amore.

ELISABETTA (*fra sé*)

Un giorno? Fatica lieve
in cambio dell'Eternità!

MITTENHOFER

Un giorno solo per me
perché l'ultimo ricordo
di te, cara, sia quello
di una ragazza che mi ha ispirato.

ELISABETTA

Rimarrò. Entrambi
ti dobbiamo questo piccolo riguardo.

(*Ride*)

Odio
sembrare così vana... che posso fare?
Mi avete viziato, voi due.
Signora Hilda, mi aspetterà?

HILDA

Aspetterò a valle. Basta attesa per me.
L'aria fine servita con la poesia
non è dieta adatta.
Mio marito è morto
di quel cibo sulla montagna.
Pace a lui. Non approvo!

MITTENHOFER

Ha ragione, signora Hilda... per quanto la riguarda. Ma
devo sperare che le sue visioni, che tenni in queste mani,
possano rivivere.

(*Pendola*)

XII. LE VISIONI DI DOMANI

ELISABETTA

Domani dalla montagna possa rivivere la tua visione.

³² *Adagio* – $\frac{3}{4}$ – $\frac{4}{4}$.

Le contrastanti emozioni che agitano i sei personaggi vengono infine cristallizzate nella sezione finale del concertato, ulteriore occasione per Henze per trasferire sul piano musicale i mutati rapporti di forza tra i personaggi. Contagiato dalla sincera riconoscenza di Elizabeth, Toni si unisce alla promessa sposa nel lodare la generosità dello scrittore con una linea vocale che si colora per gradi con

TONI
To-morrow may we gratefully repay you for our love.
HILDA
To-morrow, to a world that must be faster. I can't wait!

(Chime)

DOCTOR
Master, it's time for your tonic? Shall I make it.
MITTENHOFER
No, no. These two are my tonic to-day. I don't need it.
TONI and ELIZABETH
To-morrow is the frontier we shall cross to our reward!

MITTENHOFER and DOCTOR (*separately, aside*)
To-morrow is expectancy, but can it say enough?

HILDA
There's something called *The Merry Widow* on. It should be
[great!

(Chime)

CAROLINA
Shall I bring out your manuscripts, Master? Your day's been
[broken.

MITTENHOFER
No, no. It's too late now. Just leave me to ponder my nonsense.

CAROLINA, MITTENHOFER and DOCTOR (*separately, aside*)
To-morrow, shall we pay To-day what we cannot afford?

TONI, ELIZABETH and HILDA
To-morrow will begin what our to-morrows are to prove.

ALL
To-morrow shades our vision, for to-day is growing late.

(Chime)

TONI
Domani vi ripagheremo con gratitudine per il nostro amore.
HILDA
Domani, verso un mondo che dovrà andare più veloce.
[Basta attesa!

(Pendola)

DOTTORE
Maestro, è l'ora del suo tonico. Lo preparo?
MITTENHOFER
No. No. Sono loro il mio tonico oggi. Non ne ho bisogno.
TONI e ELISABETTA
Domani è la frontiera da attraversare per giungere alla
[meta!

MITTENHOFER e DOTTORE (*separatamente, a parte*)
Domani è attesa, ma è abbastanza per me?

HILDA
A teatro stanno dando *La vedova allegra*. La voglio
[vedere!

(Pendola)

CAROLINA
Le porto il manoscritto, Maestro? La sua giornata è stata
[interrotta.

MITTENHOFER
No, no. È troppo tardi. Mi lasci con le mie sciocchezze.

CAROLINA, MITTENHOFER, DOTTORE (*separatamente, a parte*)
Domani, pagheremo oggi ciò che non possiamo permetterci?

HILDA, ELISABETTA, TONI
Domani comincerà ciò che i nostri domani devono provare.

TUTTI
Il domani offusca la nostra visione perché l'oggi è già finito.

(Pendola)

segue nota 32

le inflessioni tonali della melodia intonata dal soprano. Indiviolate figurazioni di flauto e celesta sopra un placido fondale armonico costituito da armonici di chitarra e arpa servono a tradurre plasticamente la proiezione di Hilda verso un domani che profuma di rinascita spirituale – e non a caso lo spettacolo con cui la donna vuole riavviare i contatti con la società è proprio *La vedova allegra*, la spumeggiante operetta di Lehár allestita a Vienna nel 1905 (*Più mosso*, da b. 980) –, mentre il minaccioso ostinato accordale di pianoforte e archi *col legno battuto* che accompagna le intromissioni in parlato ritmico con cui Reischmann e Carolina si rivolgono ossequiosi a Mittenhofer lascia trapelare l'ira trattenuta del protagonista. I due terzetti di antagonisti sono prima contrapposti, quindi uniti in una stretta (*Più mosso-Adagio*, da b. 1000) dalle curiose variazioni agogiche, nella quale fa capolino in orchestra un mesto frammento cromatico di terza discendente affidato a flauto, sassofono e violino (da b. 1004) – citazione affettuosa dalla Prima Sinfonia di Brahms (III, secondo tema, da b. 45) – che, combinato con la struggente ricomparsa dell'*incipit* del lamento di Elizabeth (cfr. es. 12), informa il successivo postludio strumentale, in un *pianissimo* carico di minaccia. Nemmeno di fronte al bollettino meteorologico comunicatogli da Mauer, che lo scandisce accompagnato dal tam-tam con rilievo, su un rigorosa scrittura ritmica, lo scrittore si scompone (*Lo stesso tempo*, $\frac{4}{4}$, da b. 1029).

(They disperse: Toni and Mittenhofer shake hands warmly; Elizabeth kisses Mittenhofer on the cheek. He pushes her gently away. She and Toni go on to the terrace arm in arm. The Doctor, his head bowed, goes off downstage right with Hilda, who pats him on the shoulder to cheer him up. Carolina, stiff with disapproval, exits right center. Twilight. Servants enter, draw curtains cutting off the view of terrace and mountain, and light lamps. Mauer, after Toni and Elizabeth pass him on the terrace, looks into the parlor and, when Mittenhofer is alone, addresses him)

MAUER

Herr Mittenhofer, I've had no time this month
To find you some Hammerhorn Edelweiss, but I forecast
To-morrow's weather as warm enough ...

MITTENHOFER (*dismissing him briefly but courteously*)

Never mind,

I shan't need any. Thank you for your thoughtfulness.

MAUER

Good night.

MITTENHOFER

Good night.

XIII. THE END OF THE DAY

(Mittenhofer stands for a while with his back to the audience. Then, his shoulders rise, his fists clench. He turns round, his features distorted with rage. He stamps his feet and makes a noise like an enraged ram)

MITTENHOFER

BAH! What a bunch! What a scrubby bouquet!³³

The heart sinks. Look!

(*Holding up a hand, he counts off on his fingers those he mentions*)

A lunatic witch

Who refuses to be mad; an aristocratic bore

(Tutti si separano: Toni e Mittenhofer si stringono calorosamente la mano; Elisabetta bacia sulla guancia il poeta, che la respinge dolcemente, e va in terrazza sottobraccio con Toni. Il Dottore, con la testa china, si sposta sul proscenio a destra con Hilda che gli batte la spalla per risollevarlo. Carolina, disapprovando, esce rigida dalla porta centrale a destra. Crepuscolo. Entrano i camerieri, abbassano le tende togliendo la vista della terrazza e della montagna, accendono le lampade. Dopo che Toni ed Elisabetta l'hanno oltrepassato sulla terrazza, Mauer guarda in sala, e quando Mittenhofer rimane solo, si rivolge a lui)

MAUER

Signor Mittenhofer, non ho avuto tempo questo mese di andare in cerca degli Edelweiss, ma prevedo che domani sarà abbastanza caldo da...

MITTENHOFER (*licenziandolo rapidamente ma cortesemente*)

Non importa, non ne avrò bisogno.

Grazie del pensiero ugualmente.

MAUER

Buonanotte.

MITTENHOFER

Buonanotte.

XIII. LA FINE DEL GIORNO

(Mittenhofer sta per un momento con la schiena rivolta al pubblico. Poi le sue spalle si alzano, i pugni si chiudono. Si gira con i lineamenti stravolti dalla rabbia. Batte i piedi e fa un rumore come di ariete arrabbiato)

MITTENHOFER

BAH! Stupidità! Ma che razza di gente!

Che pena. Sì!

(*Alzando una mano, enumera con le dita quelli che elenca*)

Una strega lunatica

che nega di esser pazza; una nobildonna noiosa

³³ Rimasto solo dopo avere congedato i presenti con studiata gentilezza, Mittenhofer può finalmente gettare la maschera liberando collera e rancore finora dissimulati. Sonorità lancinanti abbinata a un accesisimo *Sprechgesang* che non di rado sconfinava in canto urlato, introducono lo sfogo del baritono in un clima infuocato di stampo espressionista,

ESEMPIO 16 (II.13, bb. 1046-1050)

Mittenhofer

BAH! _____ What a bunch! What a scrub-by bou - quet! _____

Who wants to play Nanny to her private Emperor;
 A doctor who needs a rhyming guinea-pig
 To make him famous, and make newly-rich
 His motherless whelp, that rutting little prig
 Who imagines it's rebellion to disobey
 His father once; AND a fatherless bitch
 Who found a papa-dog from whom to run away!
 Why don't they just blow up and disappear!
 Why don't they all DIE?

(He picks up an inkwell and looks about for a suitable spot in which to hurl it. Suddenly he finds himself face to face with Hilda, who has entered a few moments earlier to retrieve her sunshade. His gesture suspended in mid-air, he stares at her)

HILDA *(wagging her sunshade at him)*

Naughty, naughty, dear!

(With a bellow of rage, Mittenhofer puts the inkwell down and stalks back to his study. Hilda, laughing uncontrollably, collapses into a chair)

(Quick Curtain)

che vuol fare da balia al suo privato imperatore;
 un dottore che ha bisogno di una cavia poetante
 per diventare famoso e per arricchire
 il suo moccioso senza mamma, quel piccolo presuntuoso
 che crede sia ribellione disobbedire
 una volta al papà; E una squaldrina senza padre
 che ha trovato un protettore da cui fuggirsene via!
 Ma perché non si levano dai piedi?
 Perché non CREPANO?

(Raccoglie un calamaio e si guarda attorno per vedere dove scagliarlo. Improvvisamente si trova faccia a faccia con Hilda che è entrata pochi istanti prima per cercare il suo parasole. Con il braccio levato a metà la guarda)

HILDA *(scuotendo verso di lui l'ombrellino)*

Cattivo, cattivo, caro!

(Con un grugnito rabbioso, Mittenhofer depone il calamaio e ritorna rapidamente nel suo studio. Hilda, ridendo senza ritegno, si lascia cadere su una sedia)

(Il sipario cala rapidamente)

segue nota 33

cui segue una sezione in tempo più rapido (*Furioso* – $\frac{3}{4}$, da b. 1057) dove l'artista inviperito, con fiero declamato irrobustito dalle incontrollate pulsazioni orchestrali, si scaglia contro lo stuolo di seguaci – ognuno personificato dal rispettivo strumento – schernendoli dopo averne analizzato il comportamento con un'impressionante lucidità, fino ad auspicare la morte di tutti. Soltanto la comparsa di Hilda (*Lo stesso tempo* – $\frac{3}{4}$, da b. 1100), che ormai libera da condizionamenti ride di lui smascherandone l'infantile inconsistenza, pare interrompere il delirio, anche se la frenetica coda orchestrale – una serie di triadi minori sovrapposte appartenenti a tonalità diverse, esposta poco prima al termine dell'invettiva di Mittenhofer – contro cui si infrange la risata liberatoria della donna, altro non è se non il presagio di sviluppi tragici, determinati dalla fantasia un uomo crudele.

ACT THREE

Man and Wife

ATTO TERZO

Marito e moglie

I. ECHOES

The same scene. The next morning.

(Hilda is standing where she was at the close of Act Two, dressed discreetly for travelling and surrounded by luggage. Toni and Elizabeth, dressed for mountain climbing, are on the terrace about to ascend left. Hilda waves to them; they wave back and, holding hands, exeunt up the stairs singing a folk-song, Wandervogel style, which gradually fades away during the following scene)

TONI and ELIZABETH

On yonder lofty mountain³⁴
A lofty castle stands
Where dwell three lovely maidens,
The fairest in the land.

I. ECHI

La stessa scena. La mattina seguente.

(Hilda è in piedi dove si trovava alla fine del secondo atto, vestita con un semplice abito da viaggio e circondata da valigie. Toni ed Elisabetta, vestiti per una gita in montagna, sono sul terrazzo, in procinto di allontanarsi dalla parte sinistra. Hilda fa loro un cenno con la mano; essi rispondono e, tenendosi per mano, escono per le scale cantando una canzone popolare in stile Wandervogel, che gradualmente si perde durante la scena seguente)

TONI e ELISABETTA

Lassù sulla montagna
c'è un alto castello,
ci stanno tre ragazze,
le più belle del paese.

³⁴ *Mosso-Lento-Tempo 1 - $\frac{4}{4}$.*

Introdotta da un preludio orchestrale in sé autonomo dove frammenti armonici e motivici (legati in particolare a Mittenhofer) si alternano in un'irrequieta filigrana strumentale che ha il suo culmine nella straziante ricomparsa in *fortissimo* dell'es. 12, l'atto terzo dell'opera si apre con la partenza dei due giovani per la montagna. Salutati da Hilda, anche lei in procinto di lasciare, dopo quarant'anni, lo chalet alpino, Elizabeth e Toni si allontanano cantando una nostalgica melodia di sapore popolare (*Più mosso - $\frac{5}{4}$, da b. 22*) che nel suo graduale dissolversi funge da sottofondo assai suggestivo a una complessa scena d'insieme giocata su più livelli:

ESEMPIO 17 (III.1, bb. 28-34)

Elizabeth

mf

Toni

8

On yon - der lof - ty mount - ain a lof - ty cast - le stands, where

On yon - der lof - ty mount - ain a lof - ty cast - le stands, where

dwell three love - ly maid - ens, the fair - est in the land.

dwell three love - ly maid - ens, the fair - est in the land.

Se infatti la pericolosa ascensione della coppia fa rivivere alla vedova il momento angoscioso della separazione dal marito – e quando la donna dà loro l'ultimo addio proprio sul tema di Toni (cfr. es. 3) il ricordo del luttuoso destino dello sposo si converte in sinistro presagio per il ragazzo –, anche Reischmann, per nulla eccitato al pensiero di dover rientrare in città e sistemare la casa per il

The eldest is called Susanna,
The second Annamarie;
I dare not name the youngest
For my heart's love is She.

A stream run down the valley,
A mill-wheel spins away,
It grinds the precious flour
Of love both night and day.

But now the wheel is broken
And love is at an end
And two who walked together,
By different roads will wend.

Give me your hand; who ever
Believed that we should part,
Or summer change to winter
And light to heavy heart?

HILDA (*after she has waved to them, shakes her head sadly, and turns to come further downstage*)

Farewell. It is to-day. Farewell to-day
To more than half my life:
A fool's romantic hell
Of always being interesting.

(*Doctor Reischmann has already entered front right, dressed in a black suit*)

DOCTOR (*to Hilda mechanically*)
Morning.

HILDA (*mechanically, like Doctor*)
Morning.

DOCTOR (*crosses, absently, to the terrace, putting a small doctor's bag down first*)

Thank God they're out of sight.
Hilda's right ...
It's best to go.

(*From his room, Mittenhofer can be heard going over his notes for his poem*)

MITTENHOFER

She begged me to leave her.
Grieve her. Believe her.

La maggiore si chiama Susanna,
la seconda Annamaria;
la terza che non dico
è quella del mio cuor.

Il fiume nella valle
fa muovere la ruota
e macina farina
d'amore notte e dì.

Ma ora la ruota si è rotta
e l'amore è finito
e due che andavano insieme
per vie diverse van.

Dammi la mano; chi pensava
che ci saremmo divisi,
o che l'estate cambiasse in inverno
e si facesse triste il cuor?

HILDA (*dopo aver fatto loro un cenno con la mano, scuote tristemente il capo e si volta per avvicinarsi al proscenio*)

Addio. È oggi. Addio oggi
a più di metà della mia vita:
l'illusorio romantico inferno
di esser sempre interessanti.

(*Nel frattempo il dottor Reischmann è entrato da destra, vestito di nero*)

DOTTORE (*meccanicamente a Hilda*)
Buongiorno.

HILDA (*meccanicamente come il Dottore*)
Buongiorno.

DOTTORE (*con aria assente va verso la terrazza posando a terra una valigetta*)

Grazie al cielo sono partiti.
Hilda ha ragione...
È meglio andarsene.

(*Si sente la voce di Mittenhofer che nella sua stanza rivede gli appunti del suo poema*)

MITTENHOFER

Mi pregò di lasciarla.
Guardarla. Pensarla.

No. No. No.

Then would she beg ...

Wooden leg ... Mumbly Peg ... Mad Meg ...

Egg. Egg.

(Shouting and ringing a bell)

Where's that egg!

(At the sound of the bell, Carolina enters distractedly right center and takes a dish from a maid who has come in hurriedly right front)

CAROLINA

Oh dear, oh dear ...

(She brings it to Mittenhofer's room, leaving the door open)

MITTENHOFER

Thanks, Lina.

Thank you. You're welcome. Thank you.

Here. Type these notes up, please.

CAROLINA *(exiting from his room)*

Of course.

MITTENHOFER *(shouting to the Doctor, who has just returned from the terrace)*

No jabs to-day. Skin's too thin.

DOCTOR

Of course.

(Carolina closes his door, then turns to Reischmann, holding up the papers she is carrying)

CAROLINA *(vaguely)*

So far behind. A few lines first.

Be back in a minute.

(Exits)

HILDA *(almost completely unaware of the others)*

Morning ...

And yet he was the one

Man I could ever have loved,

A man who might have been great;

Though, God knows, it hardly was

Great honour to his memory

To make him play at God.

DOCTOR *(almost as though he were addressing the whole out-doors)*

Antonia! Antonia!

What would you have done?

That spring, after you died,

I ate so much and lay

In the sun, loving it,

No. No. No.

Pregò di nuovo...

Mi commuovo... Ti ritrovo...

Uovo. uovo.

(Gridando e suonando il campanello)

Dov'è il mio uovo?

(Al suono del campanello, Carolina entra pensierosa dalla porta centrale di destra e prende un vassoio da una cameriera che è entrata in fretta dalla prima porta a destra)

CAROLINA

Oddio, oddio...

(Porta il vassoio nella stanza di Mittenhofer lasciando la porta aperta)

MITTENHOFER

Grazie Lina.

Grazie. La prego. Grazie.

Ecco. Batta a macchina questo, per favore.

CAROLINA *(uscendo dalla stanza)*

Senz'altro.

MITTENHOFER *(gridando al Dottore che è appena rientrato dal terrazzo)*

Niente puntura oggi, la pelle brucia.

DOTTORE

Senz'altro.

(Carolina chiude la porta della stanza poi si rivolge al medico mostrando le carte)

CAROLINA *(vagamente)*

Ho molto da fare. Adesso ho questi versi.

Torno fra un minuto.

(Esce)

HILDA *(quasi completamente ignara degli altri)*

È mattina...

Eppure era l'unico

uomo che avrei potuto amare,

un uomo di grande avvenire;

anche se, Dio sa, non ho forse reso

un grande onore alla sua memoria

facendogli fare Dio.

DOTTORE *(quasi come se si rivolgesse al paesaggio tutt'intorno)*

Antonia! Antonia!

Che avresti fatto?

Quella primavera dopo la tua morte

mangiai parecchio e giacqui

al sole, provandoci gusto,

And felt my love for you had not been ample.
What have I done to Toni? Am I vile?

MITTENHOFER (*as before*)

They then would beg for roses. *With* roses.
Through roses. Moses
Proposes noses in modest medical doses ...
God! Nothing goes.
Nothing, my dearest darling, goe-ses.

(*From Carolina's room, the sound of typing can be heard, sometimes fast, sometimes hesitant, interspersed with her reading from the manuscript aloud, and puzzling over the handwriting*)

CAROLINA

Out of Eden ... the young lovers ...
Hell? No.
Hold hands? No.
Cold. Cold Lands.
The snow falls. There is ... no?
NO welcome. Yes.
There. For now.

(*Carolina re-enters and goes to Dr. Reischmann with some keys*)

Here are the keys to the town house.

DOCTOR (*giving her the small bag*)

Here are his medicines.
Tell them I've gone.

CAROLINA

Of course.

DOCTOR

Thank you.

CAROLINA

You're welcome.

HILDA (*as before*)

What can I really do?
What prevent or delay?
I'm too young to-day.
I'm too old to-day.

MITTENHOFER

Elegy. Be. Fee. He. Me. Mimi.
Young lovers.
Plovers in dish covers.
No. No. No.
Prisoner's cell. Dingly Dell.
Hell. Hell. Hell.
Passing bell.
Farewell. Farewell.

e compresi di non averti amato molto.
Che cosa ho fatto a Toni? Sono un vile?

MITTENHOFER (*come prima*)

Poi domandarono delle rose. *Con* le rose.
Attraverso le rose. Mosè
proposè nasi in modesta medica dose..
Dio! Non va.
Niente, mio caro amico, va.

(*Dalla stanza di Carolina giunge il ticchettio della macchina da scrivere, ora veloce, ora esitante, interrotto dalla lettura ad alta voce del manoscritto per l'incerta interpretazione della scrittura*)

CAROLINA

Fuori dell'Eden... i giovani amanti...
tor... ? No.
Tetre fronde? No.
Terre, terre fredde.
La neve cade. Non c'è... ben?
Benvenuto. Sì.
Ecco. Per ora basta.

(*Carolina rientra dirigendosi verso il dottor Reischmann con un mazzo di chiavi*)

Ecco le chiavi dell'appartamento in città.

DOTTORE (*dandole la valigetta*)

Qui ci sono le medicine. Li saluti lei per me.

CAROLINA

Senz'altro.

DOTTORE

Grazie.

CAROLINA

A presto.

HILDA (*come prima*)

Che posso fare in realtà?
Prevenire, ritardare?
Sono troppo giovane.
Sono troppo vecchia.

MITTENHOFER

Appari. Sì. Dì. Chi. Mi. Mimi.
Giovani amanti.
Pianti di sogni infranti.
No. No. No.
Cella del prigioniero.
Io, io, io.
Gran desio.
Addio. Addio.

II. FAREWELLS

HILDA

Gräfin ...³⁵

CAROLINA

What, I wonder, can you have to say to me?

HILDA

Good-bye ...

CAROLINA

Good-bye, then.

HILDA

An apology ...

CAROLINA

Really, Frau Mack, there's no necessity.

HILDA

Come, Lina, we're too old to part this way.
 Yesterday I was foolish. Don't, I pray,
 Be foolish in return for that to-day.
 Let's look at ourselves and laugh – or we might weep –
 Two childless dreaming babies no one would keep,
 Who've kept our place and find it hard to sleep.

(She picks up her reticule and takes out part of the presumably enormous scarf she had been knitting for years. Mittenhofer enters unobserved)

II. ADDII

HILDA

Contessa...

CAROLINA

Non so che cosa lei possa avere da dirmi.

HILDA

Addio...

CAROLINA

Addio.

HILDA

Le chiedo scusa...

CAROLINA

Davvero! Perché? Non c'è nessun motivo.

HILDA

Via, Lina: siamo troppo vecchie per separarci così.
 Ieri ero una sciocca. Cerchi, la prego,
 di non fare lei la sciocca quest'oggi.
 Guardiamoci in faccia e ridiamo, o potremmo anche
 piangere: su due bambine senza figli che nessuno vuole,
 due cuori sognanti che hanno perso il loro sonno.
(Raccoglie la borsa e ne estrae parte della sciarpa, che si presume enorme, alla quale ella ha lavorato per anni. Mittenhofer entra senza essere visto)

³⁵ La successiva scena di partenza ha come protagonista Hilda che, nel mostrare alla contessa l'enorme sciarpa sferruzzata nei lunghi anni di permanenza nell'albergo – immagine consapevole e autoironica del desiderio latente di una maternità ormai impossibile –, esterna in una soave aria strofica (*Teneramente* – 8, da b. 96) svolta sui morbidi arabeschi di flauto contralto e arpa – ma si noti anche la straordinaria musicalità del libretto – l'esigenza sinceramente sentita di 'calore' umano.

ESEMPIO 18 (III.2, bb. 98-100)

The musical score consists of three staves. The top staff is for Hilda's voice, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle staff is for the Fl. c. a. (Flute in C), and the bottom staff is for the Arpa (Harp), marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The music is in 8/8 time. The lyrics under the vocal line are: "Come, Li - na, we're too old to part this way." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Chiusa nel suo riserbo che le esortazioni di Mittenhofer e Reischmann non riescono a scalfire, Carolina non riesce a ridere apertamente della propria sorte, però tende la mano a Hilda con dignità, su un ostinato irrisolto di clarinetto, arpa e archi gravi basato sull'intervallo di quinta diminuita (tritone), che palesa tutta la sua tensione esistenziale.

Laugh at this monster baby I have knit
 For forty years, and as you laugh, admit
 Your own dear monster laughable a bit.
 We shall then say that laughter brought our tears
 And part in friendship, or in what appears
 Enough like friendship to beguile our years.

MITTENHOFER (*comes forward*)

Come, Lina, laugh. Yes, even laugh at me.
 Its' good for you.

HILDA (*aside to Mittenhofer, almost pleadingly*)

Please. Do tread cautiously.

DOCTOR

Yes, Lina, smile at least.

MITTENHOFER (*to Hilda, lifting his eyebrows*)

Tread cautiously?

(*Hilda shrugs her shoulders and turns away from him*)

CAROLINA (*to Hilda*)

It seems too late to laugh. Please take my hand.

HILDA (*doing so, warmly*)

Of course, Lina. Thank you. I understand.

MITTENHOFER

Thanks, Wilhelm, for going ahead of us to get
 The house in order. I hope it's not too upset.

DOCTOR

Nothing ...

(*The warning whistle is heard from the station. The Doctor consults his watch*)

It's time.

III. SCHEDULED DEPARTURES

HILDA (*with a gesture embracing the inn and the landscape*)

Farewell. Good-bye.

CAROLINA and MITTENHOFER

Good-bye.

DOCTOR

In a few days.³⁶

Rida a questo figlio mostruoso cui ho lavorato
 per quarant'anni, e mentre ride, ammetta
 che il suo caro mostro è pure un poco comico.
 Diremo poi che il ridere ci ha fatto piangere
 e dopo ci lasceremo in amicizia, o in qualche cosa
 di molto simile per ingannare gli anni.

MITTENHOFER (*avanzando*)

Su, Lina, rida. Sì, rida anche di me.
 Le farà bene.

HILDA (*a parte a Mittenhofer, quasi supplicando*)

La prego: con più tatto.

DOTTORE

Sì. Lina, sorrida almeno.

MITTENHOFER (*a Hilda alzando le sopracciglia*)

Con più tatto?

(*Hilda scuote le spalle e si allontana da lui*)

CAROLINA (*a Hilda*)

È troppo tardi per ridere. La prego. Mi stringa la mano.

HILDA (*facendolo con calore*)

Ma certo, Lina. Grazie. Comprendo bene.

MITTENHOFER

Grazie, Guglielmo, che vai prima di noi
 a mettere la casa in ordine. Non è troppo disturbo, spero.

DOTTORE

Niente...

(*Si ode un fischio dalla stazione. Il Dottore consulta l'orologio*)

È ora.

III. PARTENZE PROGRAMMATE

HILDA (*abbracciando con un gesto l'albergo e il paesaggio*)

Addio. Arrivederci.

CAROLINA e MITTENHOFER

Arrivederci.

DOTTORE

A presto.

³⁶ *Adagio* – $\frac{4}{4}$.

Un dilatato passaggio del corno (da b. 177), pregnante metafora timbrica del segreto rammarico del protagonista condannato a perdere, senza le visioni di Hilda, anche lo stimolo all'ispirazione poetica, conduce quindi a un tenero quartetto d'addio di sublime livello poetico e musicale nel tipico stile imitativo del melodramma ottocentesco (*Allegretto* – $\frac{2}{4}$, da b. 183):

(*Servants enter and take out the luggage, including a small valise of the Doctor's, except for the reticule which Hilda indicates with a gesture is to be left behind. At the door to the terrace, she and the Doctor stop; Carolina and Mittenhofer remain downstage, facing front*)

ALL FOUR

The young in pairs, the old in twos
Proceed, and more and more the old rely
On seeming casual because
We never can tell

When any new good-bye
May prove to be farewell.

(*Hilda and the Doctor leave. Mittenhofer sits near his desk; Carolina stands behind him*)

MITTENHOFER

Well, that leaves two to go.

IV. TWO TO GO

MITTENHOFER

I must work. I must see³⁷
If I can get my Elegy
Finished in time.

(*Alcuni camerieri entrano e portano via i bagagli, fra cui una valigetta del Dottore, tranne la borsa di Hilda che lei fa cenno di non prendere. Alla porta che dà sul terrazzo, i due si fermano; Carolina e Mittenhofer rimangono sul proscenio guardando davanti a sé*)

HILDA, MITTENHOFER, CAROLINA, DOTTORE

I giovani a coppie, i vecchi a due a due
vanno, e più son vecchi più cercano
di sembrare naturali perché,
chi potrebbe dirlo,
per loro ogni nuovo arrivederci
può essere un addio.

(*Hilda e il Dottore escono. Mittenhofer siede al tavolo; Carolina sta in piedi dietro di lui*)

MITTENHOFER

Bene, siamo rimasti in due.

IV. I DUE RIMASTI

MITTENHOFER

Devo lavorare. Devo vedere
se riesco a finire in tempo
la mia elegia.

segue nota 36

ESEMPIO 19 (III.3, bb. 189-195)

The musical score for Example 19 consists of four vocal parts: Hilda (soprano), Carolina (soprano), Mittenhofer (bass), and Reichsmann (bass). All parts are marked *pp* (pianissimo). The lyrics are: "The young in pairs, the old in two proceed, The young in pairs, the old in two proceed, The young in pairs, the old in two proceed, The young in pairs, the old in two proceed." The score is in 2/4 time and features a piano (pp) dynamic.

Nella squisita delicatezza della trama vocale il brano esibisce una leggerezza mozartiana, ma la tensione palpabile che regge l'insieme viene denunciata dall'inquietudine del sostegno orchestrale – sibranti *frullati* del flauto e *tremoli* degli archi sull'onnipresente tritono della chitarra a illustrare la partenza di Hilda e Reichsmann.

³⁷ *Mosso, irrequieto* – $\frac{3}{4}$.

Senza soluzione di continuità con la scena precedente le esagitate figurazioni cromatiche di violini, viola e violoncelli – ora da ese-

CAROLINA

Your Elegy?

MITTENHOFER (*with weary impatience*)

The poem. The poem. What else have I to be
Concerned about. It seems to me
You ought to know.

CAROLINA

It seems to me

You're concerned about her.
And still, you set her free,
You made the match and practically
Made her ask him. Why?

MITTENHOFER

Practically

(The whistle of the departing train is heard)

Once it was out, I had no choice.
It would always have been there –
A damp emotional untidiness
In the air
Clinging to her
That I would not have been able to bear.
She had to go and choose to go
Herself, I knew and know.

CAROLINA

Permit me. It's much better so.
I've said before, and say it once again:
It's best for you to be alone.

MITTENHOFER (*with bitter satisfaction*)

Alone. Well, they're up there alone
And much good may it do them, the
Young lovers: Will they find what love can mean
Or should be?

CAROLINA

Un'elegia?

MITTENHOFER (*con tono seccato e impaziente*)

Il poema. Il poema. A che cos'altro dovrei
pensare? Mi sembra
che dovrebbe saperlo.

CAROLINA

Mi sembra

che stia pensando a lei.
E sì, che l'ha lasciata libera,
ha fatto tutto lei. E in pratica
l'ha spinto a chiederlo. Perché?

MITTENHOFER

In pratica

(Si sente il fischio del treno in partenza)

a un certo punto, non c'era scelta.
Ci sarebbe sempre stato qualche cosa
di torbido e non sincero
nell'aria
intorno a lei
che non avrei mai potuto sopportare.
Doveva andare e deciderlo
da se stessa. Lo sapevo e lo so.

CAROLINA

Mi permetta. È molto meglio così.
L'ho detto prima e adesso lo ripeto:
è meglio per lei essere solo.

MITTENHOFER (*con amara soddisfazione*)

Sì, solo. Ecco essi sono là soli,
e ciò può fare assai bene a loro,
ai giovani amanti: troveranno ciò che l'amore
può significare, o dovrebbe essere?

segue nota 37

guirsi *sul ponticello* dando la sensazione di una sonorità misteriosa – passano a delineare l'impazienza con cui Mittenhofer si appresta a dare gli ultimi ritocchi all'opera quasi terminata. Al fianco dell'artista è rimasta soltanto la devota Carolina che in un'estesa sezione dialogica scandita dal triplice *refrain* (*Meno mosso* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$, bb. 292-298, 317-322, 338-346) con cui la donna diffida il Maestro dall'allacciare in futuro pericolose relazioni sentimentali – e il chiaro riferimento è a Elizabeth – cerca di riannodare le fila di una dipendenza morbosa e vissuta in modo esclusivo. Pungolato dagli interventi della donna, l'uomo non può far altro che confermare a se stesso l'aspirazione a un isolamento rispetto all'affetto di un'amante percepito come «torbido e non sincero» e dopo un'articolata meditazione punteggiata da lacerti terzinati che archi e fiati si scambiano sopra un fondale orchestrale ovattato da cui emerge di continuo l'es. 4a (*Un poco meno-Tempo giusto* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{6}{4}$, bb. 274-291, 299-316; *Molto meno mosso*, bb. 323-337, 347-349) accarezza l'idea di liberarsi della premurosa segretaria. Quando però Mauer interviene per annunciare l'arrivo di una tempesta di neve e domandare se qualcuno dei clienti dell'albergo sia ancora sull'Hammerhorn per allestire una spedizione di soccorso, l'inscindibile legame che unisce la contessa al poeta trova ulteriore conferma nel complice silenzio con cui il contratto (bb. 350-354) avalla la delittuosa bugia pronunciata dall'uomo – il momento cruciale della tragedia è evidenziato emblematicamente sul piano sonoro dal rumore metallico di un oggetto pesante che Carolina, involontariamente, fa cadere dalla scrivania.

Just wait and see
How long they tease alive their ecstasy.
A year? I don't imagine so.
And then where will she go?

CAROLINA

Permit me. I won't care to know
What matters is – I'll say it once again –
It's best for you to be alone.

MITTENHOFER (*with a childish self-pity disguised as elderly stoicism*)

Perhaps you're right. You always know
What's best for me. And I should not
Continue to depend the way I do –
Or exploit –
Yes, even what
Is freely offered one, perhaps one ought
To, for the good of all, let go.
You and Wilhelm are so –

CAROLINA (*interrupting*)

That is not the same, you know!
It's only we who never intrude
But help maintain your solitude.
We know well, and I'll say it once again:
It's best for you to be alone.

MITTENHOFER

Alone. Whether I wish it or not, Lina.

(*Mauer enters hurriedly from outside*)

MAUER

Good day. I only have a moment. It's a dire
Blizzard coming on quickly, and then we'll be blanketed
In minutes. Is anyone from here out on the mountain?
Because if a good guide went now, he could,
With God's help, bring them back. Anyone gone?

MITTENHOFER (*rising slowly*)

Why ... not that I know of.

MAUER

It's just as well!

(*At Mittenhofer's words, Carolina goes rigid, shudders, and then, making a sudden movement turning towards Mauer, she knocks a heavy object off the desk*)

Gräfin?

CAROLINA (*without looking at either of them*)

Nothing. Nerves. The flu. How grey
The air is getting.

Vediamo un po'
quanto durerà la loro estasi.
Un anno? Non credo così tanto.
E allora lei dove andrà?

CAROLINA

Mi permetta. Non m'importa saperlo.
Ciò che importa è, lo dico nuovamente,
che è meglio per lei essere solo.

MITTENHOFER (*con un'autocommiserazione infantile mascherata da maturo stoicismo*)

Forse ha ragione. Lei vede sempre
ciò che è meglio per me. E io non dovrei
sempre dipendere come faccio,
o sfruttare...
Sì, anche ciò
che viene offerto spontaneamente forse dovremmo
per il bene di tutti rifiutarlo.
Lei e Guglielmo siete...

CAROLINA (*interrompendo*)

No, non è la stessa cosa,
noi cerchiamo solo di non intrometterci
e custodire la sua solitudine.
Lo sappiamo bene e lo dico ancora una volta:
è meglio per lei essere solo.

MITTENHOFER

Sì, solo. Che io lo desideri o no, Lina.

(*Mauer entra in fretta dall'esterno*)

MAUER

Buongiorno. Ho solo un momento. Fra poco saremo
avvolti da una terribile tempesta che si sta avvicinando
rapidamente. C'è qualcuno di qui sulla montagna?
Perché se una buona guida partisse ora potrebbe,
con l'aiuto di Dio, riportarlo giù. È andato qualcuno?

MITTENHOFER (*alzandosi lentamente*)

Mah... no che io sappia.

MAUER

Meglio così.

(*Alle parole di Mittenhofer, Carolina si irrigidisce, rabbri-
vidisce, e poi, voltandosi all'improvviso verso Mauer fa ca-
dere dalla scrivania un oggetto pesante*)

Contessa?

CAROLINA (*senza guardare nessuno dei due*)

Niente. I nervi. La febbre. Che grigio.
L'aria scurisce.

MAUER

I must go to the other inns

And ask.

(He starts to hurry out, but pauses at the terrace door and shrugs)

Weather has its way of madly happening.

Its own. It's wrong! I'm right usually.

(Exits)

V. MAD HAPPENINGS

*(Carolina stands as she was, ever so often shivering slightly; Mittenhofer goes to her)*MITTENHOFER *(an easy emphasis underlining his sympathetic air)*Lina, you look dreadful. You did³⁸

Get up too soon, you silly, to handle

These boring chores. A change of scene ...

CAROLINA *(intensely)*

No, Master, I need no rest. I've wanted none

For all these years; and I will not go away.

Where would you have me go? No place and no one

Wait me anymore. I am where I will stay.

(During the following, the sky darkens rapidly and it begins to snow)

MITTENHOFER

My dearest Lina, I meant no harm, you know.

CAROLINA *(at first accusingly suspicious, then self-assured)*

Didn't you, Master, didn't you? No, of course

You couldn't have. I'm certain. For if I go,

How could you manage things? Would you have the force
Both to work and to remember your routine?

You are so vague, my child, and as for change of scene,

Why look out there – the snow has begun to fall

And overnight all will be changed, Master, all ...

(She hurries over to the stove, kneels by it, and begins to make a fire)

MAUER

Devo andare negli altri alberghi

a chiedere.

(Si avvia in fretta, ma si ferma alla porta della terrazza e si stringe nelle spalle)

Il tempo fa quello che vuole!

È matto. Non sta ai patti! Di solito non sbaglio.

(Esce)

V. COSE FOLLI

*(Carolina rimane dov'era, rabbrivendo di quando in quando; Mittenhofer le si avvicina)*MITTENHOFER *(sottolineando con enfasi la sua comprensione)*

Lina, che brutta cera. Si è

alzata troppo presto, sciocchina, per accudire

a queste noie. Un cambiamento d'aria...

CAROLINA *(intensamente)*No, Maestro, non ne ho bisogno. Non l'ho mai desiderato
per tutti questi anni; e non voglio andarmene.

Dove dovrei andare? Niente e nessuno

mi aspetta più. Sono dove voglio stare.

(Durante la scena il cielo si oscura rapidamente e comincia a nevicare.)

MITTENHOFER

Mia cara Lina, non volevo farle male.

CAROLINA *(all'inizio con sospetto e con aria di accusa, poi rassicurata)*Non voleva, davvero, Maestro? No, di certo,
non poteva. Son sicura, perché se me ne andassicome si arrangerebbe? Avrebbe la forza
sia di lavorare che di badare alle piccole cose?

Lei è così distratto, caro, e, quanto al cambiamento d'aria,

guardi là fuori: comincia a cadere la neve

e questa sera sarà tutto diverso, Maestro, tutto...

(Si affretta verso la stufa, si inginocchia e comincia ad accendere il fuoco)

³⁸ Nell'osservare il tremore emotivo della donna, segno evidente dello *shock* appena provato che il protagonista interpreta ipocritamente come semplice *stress* lavorativo, Mittenhofer torna alla carica proponendo a Carolina un «cambio di scena» (*Lo stesso tempo* – 9-12), ma il tono esasperato della contessa, che senza il poeta non avrebbe più alcun motivo di vivere, lo fa recedere dal proposito (*Adagio* – 6, da b. 365). Un fugace intervento del flexaton (bb. 367-368) che si ode sulla dolce rassicurazione proferita dal baritono, col suo timbro caratteristico, ricorda la sua prima uscita in scena, trionfo e sicuro di sé. Due battute taglienti, che smascherano all'istante il contegno ipocrita dell'uomo proprio nell'istante in cui, come si ricava dalla didascalia scenica, «il cielo si oscura [...] e inizia a nevicare» – prefigurazione assai eloquente della morte imminente di Elizabeth e Toni – e danno inoltre l'avvio a un'estesa scena di pazzia del contralto.

I'll build a fire and tend it;³⁹
 The cold I'll keep outside.
 Sweet boy, you cannot hide
 Heartbreak but shall mend it
 Near your bride,
 Wisely weeping, end it,
 Be again clear-eyed.

Farò del fuoco e lo curerò;
 terrò il freddo fuori.
 Caro ragazzo, non puoi nascondere
 il cuore spezzato, ma lo guarirai
 vicino alla tua sposa.
 Piangendo da saggio vedrai
 che l'occhio tornerà sereno.

³⁹ Svolto secondo i *topoi* espressivi tradizionali in un trascolorare di stati d'animo, ora allucinati ora trasognati, che prevede la libera alternanza di declamato e canto fiorito, il 'numero' principia con la nevrotica accensione di un fuoco – una *Götterdämmerung* in miniatura, secondo la definizione dello stesso Henze – in un bizzarro rituale (da b. 383) che ha la funzione di esorcizzare la tragedia incombente: si stende letteralmente un tappeto di figure ostinate per una decina di battute, diffuso all'intero *ensemble*, in cui si fa largo un inciso nervoso della tromba, seguito da una pausa (*Adagio-Lento* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{6}{8}$) che precede il nucleo drammatico dello scorcio. Le tappe del progressivo scivolamento verso la follia sono quindi riflesse in una sequela di tre sezioni contrastanti – uno spumeggiante arioso condotto sugli agili arabeschi dei legni che riprende nella linea vocale riccamente ornata gli stilemi peculiari della Hilda 'visionaria' (*Allegro* – $\frac{3}{4}$ - $\frac{4}{8}$, da b. 420), un tormentato monologo contrappuntato da oscuri disegni del clarinetto basso sopra un ipnotico pedale di marimba (*Liberamente irrequieto-Meno mosso* – $\frac{4}{4}$, da b. 446), infine una severa litania scandita dal pulsare quasi impercettibile di trilli ad archi acuti e legni (*Misterioso* – $\frac{3}{2}$ - $\frac{4}{2}$ - $\frac{6}{4}$, da b. 490) – disgiunte dal bieco commento 'a parte' di Mittenhofer (*Pesante*, da b. 471), orchestrato con una lugubre gravità di accenti che ne enfatizza il ruolo di vero «artista della frode» alla stregua dello Jago verdiano.

ESEMPIO 20 (III.5, bb. 474-477)

(to himself, gazing at Carolina intently)

Mittenhofer
 E - verything must be paid for e - ven-tualHy in time

Fl. c. a.
 Cor. ing.
 VI. I
 VI. II
 Cl. basso

Vla
 Tr.
 Cor.
 Trbn.

Gran cassa
 Tamtam

Pf.
 Timp.
 Vlc.
 Cb.

Carolina, ormai ridotta ad automa alienato, chiude la sua gran scena con un'allucinata pantomima: carica l'orologio che taceva dall'inizio dell'atto, dopo aver punteggiato tutta la vicenda nei precedenti; in tal modo ci viene comunicata l'immediata percezione della sospensione oggettiva del tempo.

(Taking part of the scarf from Hilda's reticule and holding it against her cheek)

Child, I dare not tell your
 Father's name although
 Like the falling snow
 It cloaks the earth to quell your
 Every foe;
 And that he loves you well your
 Miracles will show.

(Slowly rising to her feet)

Wait a bit. I have forgotten something. What
 Can it be, I wonder? Nothing. All is well.
 Why this is Eden, nor were we ever out
 Of it. How warm it is. I am with you still;
 And still the roses bloom, I water each day.
 Yet ... yet ... I forget ... What has happened to me?

MITTENHOFER *(to himself, gazing at Carolina intently)*

Everything must be paid for
 Eventually
 In time or in the service
 Of eternity:
 I do not ask the price for
 They shall pay for me.

CAROLINA *(presses her hand to her forehead and then suddenly bursts into hysterical laughter. Afterwards she shakes her head and smiles)*

What is disquieting? The quiet. The clock's not wound.
 Stopped. Think of that. Too astounding.

(She takes the clock-key from her pocket and goes over to the clock. She and Mittenhofer look steadily into each other's eyes. Her voice is expressionless)

A day has gone
 Unmarked upon;
 No telling chime
 Divided time
 In useful parts
 To keep the heart's
 Besetting sin,
 Undiscipline,
 In measured bounds.
 The helpmate sounds
 Of yesterday
 Must have their say
 That we may now
 From Now watch how
 The Fates convene
 To change the scene.

(Prendendo parte della sciarpa dalla borsa di Hilda e pre-mendosela contro la guancia)

Caro, non oso dirti
 il nome di tuo padre sebbene,
 come la neve che cade,
 esso copra la terra per schiacciare
 il tuo nemico;
 e che ti ami molto i tuoi
 miracoli lo diranno.

(Rialzandosi lentamente)

Un momento. Ho dimenticato qualcosa. Che
 mai sarà, mi chiedo? Niente. Va tutto bene.
 Certo, questo è l'Eden, e non ne siamo mai stati fuori.
 Che bel caldo fa. Sono ancora con te;
 e ancora fioriscono le rose che bagno ogni giorno.
 Sì... sì... io scordo... Ma che cosa mi accade?

MITTENHOFER *(fra sé, fissando intensamente Carolina)*

Ogni cosa va pagata,
 a conti fatti,
 adesso o al servizio
 dell'eternità.
 Io non chiedo il prezzo,
 perché loro lo pagheranno per me.

CAROLINA *(si preme la mano sulla fronte e poi improvvisamente scoppia in una risata isterica. Poi scuote il capo e sorride)*

Cosa c'è di inquietante? La quiete. L'orologio non va.
 È fermo. Pensa un po'. È sorprendente.
(Prende la chiave dell'orologio dalla tasca e va verso l'orologio. Lei e Mittenhofer si guardano fissi negli occhi. La voce di lei è inespressiva)

Un giorno è andato
 senz'alcuna misura;
 nessun rintocco
 ha diviso il tempo
 in utili parti
 così da mantenere
 il più grande difetto del cuore,
 l'indisciplina,
 in limiti ben misurati.
 I rintocchi
 di ieri
 dovranno dirci
 che noi possiamo
 osservare adesso come
 il destino ha deciso
 di cambiare la scena.

(She winds the clock and then moves the hands. At every quarter-hour there is a chime. The lights dim: the air seems filled with snow. The set divides in half and rolls off into the wings. Carolina and Mittenhofer together on the right half. The chimes continue)

VI. CHANGE OF SCENE^{xii} 40

On the Hammerhorn. Snowstorm.^{xii} 41

(Toni appears, closely followed by Elizabeth, their forms only vaguely visible through the driving snow. Both are in the last stages of exhaustion)

ELIZABETH

I can't go on.

TONI

Come, here's a little

Shelf of rock under which to shelter

Against the storm. We'll stop here.

(With forced cheerfulness)

Won't Gregor be cross when we come back

Without his magic Edelweiss?

ELIZABETH *(quietly)*

You needn't lie, dear. I know.

TONI

I know.

What a funny kind of fairy tale

We've gotten into, where Godmother sends

Wild weather on the wedding night.

(Carica l'orologio e poi sposta le lancette. Ad ogni quarto d'ora c'è un rintocco. Le luci si offuscano; l'aria sembra piena di neve. La scena si divide a metà e le due parti scorrono verso i lati. Carolina e Mittenhofer rimangono nella parte destra. I rintocchi continuano)

VI. CAMBIO DI SCENA

Sullo Hammerhorn. Tempesta di neve.

(Toni appare, seguito da vicino da Elisabetta. Le loro sagome sono appena visibili nella tempesta di neve. Entrambi sono all'ultimo stadio dell'esaurimento)

ELISABETTA

Non posso più andare avanti.

TONI

Vieni, qui c'è un piccolo

ripiano di roccia sotto il quale possiamo ripararci

contro la tempesta. Sostiamo qui.

(Con allegria forzata)

Non si adirerà Gregorio quando torneremo

senza il suo magico Edelweiss?

ELISABETTA *(tranquillamente)*

Non devi mentire caro. Io so.

TONI

Anch'io.

Siamo capitati in una curiosa fiaba,

dove la madrina manda

il brutto tempo nella notte nuziale.

^{xii} Aggiunta la didascalia per la parte sinfonico-descrittiva: «*(In the darkness, the mountains backstage moves to the foreground. The lights come up slowly. Behind a scrim is the Hammerhorn. A blizzard is raging)*» / «*(Nel buio le montagne si muovono da dietro verso il proscenio. Le luci si accendono lentamente. Dietro un velo si scorge l'Hammerhorn. Infuria una bufera di neve)*».

⁴⁰ *Sempre molto eccitato* – $\frac{3}{4}$.

Il 'richiesto' mutamento di scena proietta il delirio della segretaria di Mittenhofer in una dimensione esterna che per la prima volta abbandona gli spazi angusti della locanda di montagna. L'intenso interludio orchestrale che illustra la tempesta di neve si distingue per la pittura musicale assai realistica – si osservino in particolare le furiose folate di archi, pianoforte e legni sostenute dall'inquieto spumeggiare di un'ampia batteria di percussioni, mentre gli ottoni propongono lacerti motivici legati al protagonista – ed è impostato secondo un graduale aumento del volume sonoro che culmina su un violentissimo accordo strappato del *tutti*.

^{xiii} Questo brano strumentale in stile descrittivo ha proporzioni davvero ragguardevoli (180 bb., da b. 522 a b.702), ed è così eloquente da rendere in un certo qual modo pleonastiche le tre scene seguenti. Nella versione rivista dell'opera (1987), Henze concesse perciò di omettere le scene della tempesta (VI-VIII), mantenendo l'interludio orchestrale con cui inizia la scena sesta. L'ampio taglio è facoltativo, ma di norma praticato in tutte le riprese di *Elegy for Young Lovers*.

⁴¹ *Calmo-Più mosso-Adagio* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{6}{4}$ - $\frac{5}{4}$, da b. 704

Quando Elizabeth e Toni appaiono in mezzo alla bufera è il lugubre fondale degli archi con sordina a rendere la spossatezza dei due giovani che, consapevoli di essere prossimi alla fine, si consolano immaginando una vita coniugale che mai avranno.

ELIZABETH

Now that no choice can change what is,
Without hope, in innocent play,
We may dream of a world that won't be.

TONI

Come closer: clasp my hand.
Let us pretend we are looking back
Over the years. You begin.

VII. MAN AND WIFE

ELIZABETH

Who are we?

TONI

An old couple⁴²
with white hair.

ELIZABETH

What are we doing?

TONI

Sitting together by the fire.
Now I'll ask. Have we been married
A long time?

ELIZABETH

We two have lived
As one flesh for forty years.

TONI

Did we have children?

ELIZABETH

Of course, we did.
Bruno is the eldest of our three boys ...

TONI

Then came Olga, our only daughter.
Then Detlef ...

ELISABETTA

Ora che niente può cambiare ciò che è,
senza speranza, in un gioco innocente,
possiamo sognare un mondo che non ci sarà.

TONI

Avvicinati: dammi la mano.
Facciamo finta di ripensare
agli anni trascorsi. Comincia tu.

VII. MARITO E MOGLIE

ELISABETTA

Chi siamo?

TONI

Una vecchia coppia
coi capelli bianchi.

ELISABETTA

Che stiamo facendo?

TONI

Siamo seduti vicino al fuoco.
Ora tocca a me. Siamo sposati
da tanto tempo?

ELISABETTA

Per quarant'anni
siamo vissuti come una carne sola.

TONI

Abbiamo avuto bambini?

ELISABETTA

Certo.
Bruno è il maggiore dei nostri tre figli...

TONI

Poi è arrivata Olga, l'unica figlia.
Poi Detlef...

⁴² *Tempo d'un valzer lento* – $\frac{3}{4}$; *Recitativo* – $\frac{4}{4}$ - $\frac{5}{4}$ - $\frac{10}{4}$ - $\frac{7}{4}$.

Il duetto finale, la cui atmosfera impregnata di morte ricorda da vicino la conclusione di *Aida* ma più ancora, per il tono estenuato, il quadro conclusivo di *Manon Lescaut*, inquadra l'inutile sacrificio, in nome di un vanaglorioso ideale artistico da cogliere nel presente, di una coppia disperatamente proiettata invece verso un futuro colmo di prospettive. Caratterizzato da una strumentazione volutamente fragile e povera a riflettere l'irrealtà della situazione, il brano è in realtà più che altro un dialogo affettuoso tra innamorati che con linguaggio improntato a uno sterile lirismo riflettono su gioie e dolori della convivenza matrimoniale. L'impatto è straziante: se il ritmo della danza viennese *par excellence* stende una patina di struggente nostalgia sulla sezione iniziale, in cui viola e violino si rincorrono in un continuo gioco imitativo a personificare due amanti maturi teneramente abbracciati di fronte al camino, l'ampliarsi della tavolozza orchestrale sostiene dapprima la confessione di Toni delle proprie infedeltà (da b. 790) – anche se le quarte degli ottoni in sordina paiono compromettere il poeta piuttosto, legato a questi intervalli –, quindi l'orgoglioso ricordo con cui entrambi i 'genitori' decantano i successi dei figli (da b. 814). Soltanto dopo un fuggevole intermezzo strumentale (da b. 837) innervato dai gelidi fremiti di timpano e archi *sul ponticello* che richiamano le proibitive condizioni atmosferiche della scena le voci si

ELIZABETH

Then Willi who died as a baby.
I shall never forget how good and gentle
You were to me then. That stopped me
Later when I nearly left you.

TONI

Left me? But why? What had I done?

ELIZABETH

Have you forgotten the girl in Munich?

TONI

So you knew all the time and said nothing!
I took such care to be discreet.

ELIZABETH

Do you still miss her?

TONI

At moments, yes,
Like a dream that is lost at daybreak.
The bond that endured was our common burden.
But we'll change the subject. Our children grew up.

ELIZABETH

Bruno is now a Bank Director ...;
Olga married an engineer
And lives in Lima ...

ELISABETTA

Poi Willi, che morì ancora bambino.
Mai dimenticherò quanto fosti buono e gentile
con me allora. Fu questo a trattenermi
più tardi quando per poco non ti lasciai.

TONI

Lasciarmi? Perché? Che cosa avevo fatto?

ELISABETTA

Hai dimenticato la ragazza di Monaco?

TONI

Sapevi tutto e non hai detto nulla!
Cercai di essere molto prudente.

ELISABETTA

Ne senti ancora la mancanza?

TONI

A volte, sì,
come un sogno che s'interrompe all'alba.
Fu quella una sofferenza comune.
Ma cambiamo discorso. I figli divennero grandi.

ELISABETTA

Bruno dirige ora una banca...
Olga si è sposata con un ingegnere
e vive a Lima...

segue nota 42

uniscono (*Andante-Lo stesso tempo* - $\frac{4}{4}$ - $\frac{3}{4}$, da b. 859) a ribadire, pur nella reciproca estraneità, la decisione di morire insieme su linee melodiche desolatamente statiche e cadenzate dal mesto ostinato dell'arpa:

ESEMPIO 21 (III.7, bb. 859-863)

Andante

Elizabeth

To - ni? Yes, dear. Tell me the truth:

Toni

E - li - za - beth? Yes, dear. Tell me the truth:

Vl. I
Vla

pp dolce

sim.

Arpa

TONI

And little Detlef?

ELIZABETH

Was it our fault? Did we fail our darling?
He's always in trouble and need of help:
He'll never be able to earn his living ...

TONI

It grows dark: we grow weary.
But before sleep there's a final question
We have to ask as husband and wife.

ELIZABETH

Toni?

TONI

Yes, dear.

ELIZABETH

Tell me the truth:

Is the hand you hold Elizabeth's hand?

TONI (*tenderly*)

No, my dear, but the name will do.
Elizabeth?

ELIZABETH

Yes, dear.

TONI

Tell me the truth:

Is the hand you hold Toni's hand?

ELIZABETH (*tenderly*)

No, my dear, but the name will do.

BOTH

Now we know. Now we are free
To die together and with good will
Say farewell to a real world.

VIII. TONI AND ELIZABETH

Not for love were we led here,⁴³
But to unlearn our own lies,
Each through each, in our last hour,
And come to death with clean hearts.

TONI

E il piccolo Detlef?

ELISABETTA

Quale fu il nostro errore? Abbiamo mancato con lui?
È sempre nei guai e ha bisogno di noi:
non sarà mai capace di guadagnarsi il pane...

TONI

Si fa buio: siamo stanchi.
Ma prima di dormire c'è un'ultima domanda
che dobbiamo farci come marito e moglie.

ELISABETTA

Toni?

TONI

Sì, cara.

ELISABETTA

Dimmi la verità:

la mano che tieni è quella di Elisabetta?

TONI (*teneramente*)

No, mia cara, ma il nome basterà.
Elisabetta?

ELISABETTA

Sì, caro.

TONI

Dimmi la verità:

la mano che tieni è quella di Toni?

ELISABETTA (*teneramente*)

No, mio caro, ma il nome basterà.

ENTRAMBI

Ora sappiamo. Siamo liberi
di morire insieme e di dire
addio serenamente al mondo reale.

VIII. TONI ED ELISABETTA

Non per amore fummo condotti qua,
ma per scordare le nostre menzogne,
una per una, nell'ultima ora,
e affrontare la morte con cuori puliti.

⁴³ *Andante solenne* – $\frac{5}{4}$.

Fortificati dalla consapevolezza reciproca di morire senza ipocrisie Elizabeth e Toni si congedano infine con una nobile preghiera rivolta al «Dio della Verità» le cui maestose volute in stile omoritmico si aprono finalmente a una cantabilità più marcata che svela la segreta autenticità di due anime complementari conosciutesi troppo tardi. Il taglio ormai largamente invalso dell'intero duetto – compresa la breve sezione dialogica che segue la *Verwandlungsmusik* – fu deciso dallo stesso Henze per ragioni di scorrevolezza drammatica, eppure, nel sincero *pathos* espressivo che lo anima, il *tableau* corona una commovente storia d'amore nata in un piccolo rifugio montano per consumarsi nel gelo di un ghiacciaio inospitale. Lo scampanio di campane su nastro già udito in sottofondo durante la narrazione di Mauer (cfr. nota 10) marca il congedo dalla gelida montagna.

What Grace gave, we gladly take,
Thankful although even this
Bond will break in a brief while,
And our souls fare forth alone.

God of Truth, forgive our sins,
All offences we fools made
Against thee. Grant us Thy peace.
Light with Thy Love our lives' end.^{xii}

(Total darkness envelopes the scene. Tolls)

IX. ELEGY FOR YOUNG LOVERS

Behind the scrim, right, a spotlight reveals a dressing-table with mirror, brush and comb etc.

(Mittenhofer, in tails and white waistcoat, is putting the last touches to his toilet. Lying on the table is a manuscript book. During the following, two men bring a reading desk on stage and set it up center near the footlights)

MITTENHOFER *(looking at himself in the mirror)*

One. Two. Three. Four.⁴⁴

Whom do we adore?

Gregor! Gregor! Gregor!

Five. Six. Seven. Eight.

Whom do we appreciate?

Gregor! Gregor! Gregor!

Happy Birthday, dear Gregor!

(During the second verse, Carolina has entered noiselessly behind him)

CAROLINA

Gregor, it's time.

Prendiamo con gioia ciò che la grazia diede,
riconoscenti anche se il legame
si spezzerà fra poco
e le nostre anime andranno sole.

Dio di verità, perdona i nostri peccati,
tutte le offese che abbiamo fatto
contro di te. Dacci la pace.
Illumina con il tuo amore la fine della nostra vita.

(L'oscurità completa avvolge la scena. Rintocchi)

IX. ELEGIA PER GIOVANI AMANTI

Dietro lo siparietto, sulla destra, una macchia di luce rivela un tavolo da toilette con lo specchio, spazzola, pettine, ecc.

(Mittenhofer, in frac e panciotto bianco, sta dando gli ultimi tocchi alla sua toilette. Sul tavolo c'è un manoscritto. Durante la scena, due uomini portano sul palcoscenico un leggio e lo collocano nel centro, vicino alle luci della ribalta)

MITTENHOFER *(guardandosi allo specchio)*

Uno, due, tre, quattro.

Chi è di tutti il re?

Gregorio! Gregorio! Gregorio!

Cinque, sei, sette, otto.

Chi è il primo fra gli dei?

Gregorio! Gregorio! Gregorio!

Buon compleanno, caro Gregorio!

(Nel frattempo Carolina è entrata senza far rumore e si è messa alle sue spalle)

CAROLINA

Gregorio, è ora.

⁴⁴ *Largo* – $\frac{4}{4}$.

Il quadro conclusivo viene ambientato in un teatro di Vienna nel quale Mittenhofer sta per dare pubblica lettura, alla presenza dell'Imperatore e di un uditorio selezionatissimo, dell'*Elegia per giovani amanti* in occasione del suo sessantesimo compleanno. Interrotto in camerino da Carolina in un ridicolo siparietto di auto-incensazione, il poeta trova subito il modo per schermire l'onnipresente aiutante – forse ancora turbata, e irrigidita al tocco della pendola, che segna il ritorno al tempo 'reale' – prima di presentarsi di fronte alla platea plaudente con una dedica ripugnante alla «memoria di una coraggiosa e bella giovane coppia [...] recentemente scomparsa sullo Hammerhorn». Proprio nel momento *clou*, però, quando cioè si accinge a declamare con enfasi l'attesissima opera che la tragica vicenda gli ha ispirato, i suoi versi non sono avvertiti dal pubblico, ma sostituiti da un'unica interiezione (da b. 961) intonata da tutti i personaggi: le linee vocali (a bocca chiusa nelle ultime battute) racchiudono le sensazioni timbriche, gli sfondi armonici e le ricorrenze motiviche di coloro che hanno contribuito a creare il poema. Al Maestro viene dunque negata l'apoteosi dell'affermazione di sé – come mai, del resto, nella partitura è concesso allo scrittore di recitare i suoi componimenti – in un finale dal fortissimo impatto emotivo che suggella in modo inequivocabile l'intento etico dell'opera: come scrivono Auden e Kallman, «la sua poesia trova rappresentazione nel suono dell'orchestra e nella vocalizzazione astratta».

MITTENHOFER

And time, like Gregor, marches on,
While Lina lingers, wishing both were gone.

(He picks up his manuscript book and chucks Carolina under the chin)

Don't you, dear?

(Chime. Carolina remains rigid. The light of the dressing room goes out and the stage lights come up)

It is the stage of a Theatre in Vienna. The scrim, no longer transparent, is now an ornamental backdrop for Mittenhofer's reading: Mount Parnassus, the Muses crowning a Poet, Apollo with lyre and cherubim.

MITTENHOFER *(strides out to the reading desk, puts his manuscript book on it, bows left, right and center. Then he holds up his hand as if to ask for silence)*

Your Serene Highness, Your Excellency the Minister of Culture, Ladies and Gentleman. I am going to open this reading with the last poem I have written, ELEGY FOR YOUNG LOVERS. It is dedicated to the memory of a brave and beautiful young couple, Toni Reischmann and Elizabeth Zimmer who, as some of you know, perished recently on the Hammerhorn. "In death they were not divided."

(He opens the manuscript book and begins to read, solemnly and with hardly any gestures. We do not actually hear any words, but from behind him come one by one until they are all together, the voices of all who contributed to the writing of the poem: Hilda with her visions, Carolina with her money and management, Doctor Reischmann with his medicines, Toni and Elizabeth with their illusory but rhymable love. The lights fade until there is nothing but a spotlight on Mittenhofer. His poem has been written. The opera is over)

(Slow Curtain)

MITTENHOFER

E il tempo, come Gregorio, va avanti,
mentre Lina indugia, desiderando che passino entrambi.

(Prende il manoscritto e dà a Lina un buffetto sotto il mento)

È vero cara?

(Pendola. Carolina rimane rigida. La luce sul tavolo da toilette scompare e le luci si accendono sulla scena)

È il palcoscenico di un teatro a Vienna. Il siparietto, non più trasparente, è ora un pannello ornamentale per la conferenza di Mittenhofer, con il Monte Parnaso, le Muse che incoronano un poeta, Apollo con la lira e cherubini.

MITTENHOFER *(si dirige al leggio, vi posa il manoscritto, si inchina a destra, a sinistra e davanti a sé. Poi alza la mano come per chiedere silenzio)*

Vostra Altezza, Vostra Eccellenza il Ministro della Cultura, Signore e Signori. Sto per iniziare la lettura dell'ultimo poema che ho scritto, ELEGIA PER GIOVANI AMANTI. È dedicato alla memoria di una coraggiosa e bella giovane coppia, Toni Reischmann ed Elisabetta Zimmer, che, come alcuni di voi sanno, è recentemente scomparsa sullo Hammerhorn. «Nella morte non furono divisi».

(Apre il manoscritto e comincia a leggere, solennemente e senza quasi muoversi. Non possiamo udire le sue parole, ma da dietro di lui giungono una alla volta, fino ad essere tutte insieme, le voci di tutti coloro che hanno contribuito alla composizione del poema: Hilda con le sue visioni, Carolina con il suo denaro e la sua organizzazione, il dottor Reischmann con le sue medicine, Toni ed Elisabetta con il loro amore illusorio ma poetico. Le luci si attenuano finché non rimane che un riflettore puntato su Mittenhofer. Il poema è stato scritto. L'opera è finita)

(Il sipario cala lentamente)