

Lorenzo Pone

Tre liriche da camera

*for voice and piano*

Op. 1

# konsequenz





# LORENZO PONE

---

Tre liriche da camera  
*Three Art Songs*

---

*for voice and piano*

Op. 1

**konsequenz**

Lorenzo Pone, *Tre liriche da camera Op. 1*  
The cover image is exclusive property of the Author  
Edizioni Konsequenz, ISBN 979-12-81275-10-2  
Naples, September 2023

## Prefazione

Nella Parigi dei primi Anni Duemila, un Lorenzo Pone appena adolescente si trova tra le mani un volumetto di poesia armena, comprato presso una bancarella del Quai Saint-Michel. Colpito dai tormentati versi, ancora di gusto simbolista, di quello che sarà il futurista Yeghishe Charents, ne traduce in Italiano alcune quartine e le mette in musica, elaborando direttamente al pianoforte una scrittura essenziale, saldamente ancorata al tempestoso andamento del testo. Nel corso della sua prima permanenza parigina, che si prolunga fino alla tarda estate del 2001, il giovanissimo *enfant prodige*, accompagnato dalla madre per uno scambio tra scuole, completerà il trittico, musicando due liriche rispettivamente dello scapigliato Iginio Ugo Tarchetti e del crepuscolare Pascoli. In un linguaggio a metà tra fosco declamato verista e tinte da preraffaellita, queste pagine rivelano una personalità originale che sta appena uscendo dal bozzolo.

Nonostante questa considerazione, resta pur difficile non osservare che, oltretutto, la scelta di un adolescente del Nuovo Millennio sia ricaduta su tre testi dei quali il più vicino al proprio tempo, *I rossi destrieri* di Charents, è del 1917. Ancor più si è allarmati nell'evincere che tutti i versi in questione si dipanano sui temi della malinconia, dei presagi funesti, dell'incubo, dell'angoscia e

infine della morte stessa. Solo leggendo alcuni stralci dei diari che il giovanissimo Pone tiene nei mesi immediatamente precedenti il viaggio a Parigi e la composizione di queste liriche, diari inediti e non destinati alla pubblicazione, è possibile darsene una sia pur sconcertante spiegazione. Cito, da quanto mi è stato consentito di visionare, qualche passaggio che riporta sensazioni raccolte e affidate da Pone ai diari nell'estate del 2000, in Scozia, durante una vacanza-studio presso Edimburgo, al termine di una visita a un sito d'interesse storico, appena un anno prima di comporre le tre liriche:

*“Daccanto al vetusto tempio cristiano, di cui non giacean che brandelli di mura, grigi di pietra come grigio era il cielo, di tra l'erba alta, rade e distese, come adoranti, v'eran le tombe, vuote da secoli, del cimitero. Erano aperte, spoglie e pulite e, dolci, chiamarmi parean con le voci del vento che correa la brughiera. Oh!, potersene star lì distesi per sempre, lì, tra quelle pietre! Potervi posare il mio capo e dormire, dormire per sempre, per sempre al riparo dal mondo confuso e brutale ed ostile! Avessi potuto restare là sotto, coperto dal folto dell'erbe, per sempre ascoltarle stormire e dolci cullarmi... un eterno sparire [...]”*. Al di là del sorriso che può ingenerare la lettura di questa prosa puerilmente compiaciuta nel suo essere ampollosa (e un po' saccente!), il contenuto del pensiero lascia basiti per la profonda riluttanza che si prova a porlo in relazione con l'età e le condizioni del soggetto che lo ha registrato.

Parole simili, quasi una prosa poetica, inducono a pensare a figure di artisti ugualmente giovanissimi e tormentati, come Thomas Chatterton, il 'poeta bambino' che nel 1770, a 17 anni, si tolse la vita; o a John Everett Millais, il precocissimo e impressionabile pittore di *Ophelia* (1851). È in ogni caso evidente che queste brevi pagine vocali, una volta poste in relazione le scelte letterarie operate a monte con lo stralcio dei diari, portano con sé il germoglio di un'ipersensibilità spinta allo spasmo in un ragazzino, fino al morboso e forse più in là.

Ecco che la prima lirica, *In sogno*, sorta di incubo mortuario, presenta nel tessuto armonico della parte pianistica come dei rintocchi sinistri. La vocalità paga un consistente debito all'opera e non è un caso, forse, che gli ascolti reiterati in quegli anni dal giovanissimo compositore, ruotassero intorno all'*Iris* di Mascagni, di cui ritroviamo il declamato e un certo melodismo. La strumentazione pianistica è torbida, bituminosa, anche se dalla composizione non è esente, forse, una punta di umorismo: la parte vocale integra, e volutamente, alcuni vizi del canto verista appoggiate, portamenti, il tutto però indicato per bene in partitura, a testimoniare l'assorbimento consapevole di questi elementi, in un'ottica di 'musica al quadrato'.

*I rossi destrieri*, di concezione asciuttissima e finemente disadorna, sposa la sottolineatura psicologica del

testo simbolista-in-ritardo e futurista-ante-litteram, con una scrittura franta e ansimante. Nell'allucinata declamazione delle battute conclusive, fa capolino il Giordano di *Siberia* e de *La cena delle beffe*, due opere di raro ascolto ma ben conosciute da Pone: "All'epoca leggevo e rileggevo anche lo spartito di Tosca", mi confida oggi Lorenzo, "e mi interessavano molto Alfano, Zandonai, Montemezzi".

La pittura preraffaellita viene alla luce in *Paranzelle*, con la sua atmosfera di estenuato ed esangue deliquio, i profumi da *serres chaudes*, i vapori di un tepore febricitante e malsano. Su di un paesaggio armonico pennellato a colori sensuali, intensi e traslucidi, contrasta la fragile e febbrile melodia, come la pallida *Ophelia* di Millais contrasta sulle tinte della floreale natura delle rive del fiume in cui si lascia mollemente annegare. È evidente la vivida attenzione del compositore per il dettaglio, cesellato al bilancino nelle armonie, nel loro dissolversi l'una nell'altra, nell'uso raffinato delle dinamiche e dei registri pianistici. La parte del canto, al confronto, quasi appare severa, quattrocentista, composta di diafane e minutissime scaglie di mica, medievalista 'alla Puvis de Chavannes' nel suo discreto pulsare per suoni pianamente ripetuti, salti discreti e colore modale. L'ingenuità tipicamente puerile di un certo eccesso di compiacimento per il preziosismo, lo stesso che si ritrova nei diari, viene qui riscattata da un indubbio fascino armonico e dalla

estrema qualità della scrittura: si faccia caso all'incredibile maturità nella gestione della pressoché continua e ricercata ambiguità armonica, alla trasparente architettura in cui tutto appare sospeso, dal vago accordo iniziale, alla conclusione con al basso la quinta, laddove la tonica non arriva che *in extremis*. La varietà delle sottigliezze accordali che si dipanano cangianti sulla prima strofa, ricche e sensuali, viene spezzata con squisito effetto drammatico da un inatteso passaggio a tonalità lontane (cifra mascagnana), con un risultato di straniante malinconia. La riconduzione all'armonia d'impianto è abilissima, perché economica al massimo grado. Pur non avendo Lorenzo nominato, nel corso dello scambio di idee che ha preceduto la stesura di questa prefazione, né Cilea né Respighi, è chiaro che ambedue queste figure, così come Pizzetti, sono presenti nel sostrato, forse inconscio, da cui promana la composizione dell'intero trittico. La dice lunga la scelta del titolo complessivo, *Tre liriche da camera*. Per un autore già così cosmopolita in tenera età, impregnato per anni di cultura francofona, e in seguito viennese, londinese, tedesca, considerando che le sue partiture a venire saranno quasi sempre in Francese o in Inglese, la scelta di comporre delle 'liriche da camera' suona come una dichiarazione di italianità: "È probabile che a Parigi mi percepissi spaesato, per quanto abbia poi imparato a sentirmi a casa, e ciò potrebbe avermi portato a enfatizzare il legame

con l'Italia, in continuità di cultura con la tradizione della lirica da camera".

Non è possibile dire con certezza se Pone abbia o no manipolato un po' le fonti, i suoi stessi diari (autentici, a vederli) o le informazioni fornite, al fine di aggiungere uno strato supplementare di *ratio* alla riproposizione di un suo lavoro così precoce: è nota, in ogni caso, la sua propensione al gusto del rimestare continuamente le carte in tavola, del travestimento intellettuale, del giocare con le cifre retrodatando, postdatando e così via...

Resta evidente il trovarsi di fronte a tre pagine giovanili ma compiute, delle quali due costituiscono delle riuscitissime prove, e la terza un gioiello di perfetta bellezza. E resta la curiosità, il piacere di assaporare i frutti primaticci di uno dei più apprezzati pianisti del mondo di oggi, il quale, giovanissimo, è riuscito nella sottile arte del dire molto con molto poco, in una scrittura scarna fino al *dépouillement*, e tuttavia densa di spasmodica emotività, veicolata con meravigliosa concisione e gusto sicuro.

Pierre Lukas

*Saint-Tropez, luglio del 2023*  
(trad. dal Francese di Jacques Farratini)

## Preface

In early-21st-century Paris, Lorenzo Pone, by then a teenager, purchases a small volume of Armenian poetry from the street-vendors in Quai Saint-Michel. Struck by the tormented verses, still in the symbolist style, by who was to become the futurist Yeghishe Charents, he translated some quatrains into Italian and set them to music, elaborating directly on the piano an essential accompaniment, firmly anchored in the stormy trend of the text. During his first stay in Paris, which lasted until the late summer of 2001, the infant prodigy, accompanied by his mother for an exchange between schools, would complete a triptych, additionally setting to music two poems respectively by the ‘desperate romantic’ Iginio Ugo Tarchetti and the crepuscular Giovanni Pascoli. Swaying between operatic style, gloomy verismo declamation and Pre-Raphaelite hues, the three songs reveal an original personality emerging from the cocoon.

Notwithstanding this consideration, one could hardly fail to observe moreover that the choice of an adolescent in the New Millennium fell on three texts of which the closest to his own time, *I rossi destrieri* by Charents, dates back to 1917. Even more, one is alarmed to discern that all three poems unravel the themes of melancholy, baleful omens, nightmare, anguish and finally death. Only by reading excerpts from the diaries the very young

Pone kept in the months immediately preceding the trip to Paris, diaries unpublished and not intended for publication, is it possible to give an albeit puzzling explanation. I quote, from what I have been allowed to view, a few passages that record some of the feelings collected and entrusted by Pone to the diaries in the summer of 2000, in Scotland, during a study-holiday near Edinburgh, at the end of a visit to a site of historical interest, just a year before composing the triptych: *“Beside the ancient Christian temple, of which lay but fragments of walls, no more than grey stones as grey as the sky, among the shrivelled grass, sparse and spread out as if they were immersed in contemplation, were the empty graves of the cemetery. They were open, bare and clean, and, sweetly they seemed to be calling me, with the voices of the wind that ran the moor. Oh!, To be able to lie there forever, there, among those stones! To be able to lay my head there and sleep, sleep forever, forever sheltered from the confused and brutal and hostile world! I could have stayed down there, covered by tussocks of grass, forever listening to it rustling and sweetly cradling me... in eternal disappearance [...]”*. Beyond the smile that reading this childishly smug prose may engender, being so amplified as it is (and a bit pretentious!), its content is hard to deal with, because of the profound reluctance one feels to relate it to the age and condition of its author. Similar words, almost a poetic prose, lead to equally youthful and

tormented artists, such as Thomas Chatterton, the ‘child poet’ who in 1770, at the age of 17, took his own life, or John Everett Millais, the precocious and impressionable painter of *Ophelia* (1851). Anyway, it is clear that these short art songs, once related to the literary choices made upstream and to the diary excerpt, carry the germ of a hypersensitivity pushed to the extreme in a young boy, to the point of morbidity and perhaps further.

Here the first song, *In sogno*, a kind of mortuary nightmare is present in the harmonic fabric of the piano part like sinister chimes. The vocal line pays a substantial debt to opera, and it is no coincidence, perhaps, that the reiterated listening in those impressionable years by the very young composer revolved around Mascagni’s *Iris*, whose declamatory and a certain melodic attitude we find here. The piano instrumentation is murky, bituminous, although the composition is not without, perhaps, a hint of humour: the vocal part incorporates, and deliberately so, some of the vices of verismo singing, appoggiaturas, portamenti; all, however, carefully marked in the score, testifying to the conscious absorption of those elements.

*I rossi destrieri*, crafted in a dry and subtly unadorned musical setting, matches the psychological underlining of the late-Symbolist and pre-Futurist text, in a style which sounds frantic and panting at once. In the hallucinatory declamation of the concluding bars, the

language of Giordano's *Siberia* and *La cena delle beffe* peeps out, two works rarely heard nowadays, but well known to Pone. "At the time, I also read multiple times the score of Tosca," Lorenzo writes to me today, "and I was very fond of discovering Alfano, Zandonai, Montemezzi".

Pre-Raphaelite tints appear *Paranzelle*, with its atmosphere of exhausted and bloodless delirium, the scents of *serres chaudes*, the vapours of a feverish and unhealthy warmth. Over a harmonic landscape brushed in luscious, intense and translucent colours, the fragile and feverish melody creates contrast, just as Millais' pale *Ophelia* does to the floral nature of the riverbanks in which she lets herself be drowned. Evident is the composer's vivid attention to detail, to finely chiseled harmonies that dissolve one into another, to a calculated use of dynamics and registers of the piano. The singing part, by comparison, appears almost stark, made of diaphanous and minute flakes, being medievalist *à la Puvis de Chavannes*, discreetly pulsing in flatly repeated sounds and modal colour. The typically puerile *naïveté* of a certain excess of complacency for preciousness, as seen in the diaries, is here redeemed by an undoubted harmonic charm and the refined quality of the style: note the incredible maturity in handling the almost continuous and intentional harmonic ambiguity, the transparent architecture in which everything appears suspended, starting from the

vague introductory chord, all the way to the conclusion that displays the fifth at the bottom, while the tonic only appears *in extremis*. The variety of chordal subtleties that unfold iridescently over the first stanza, rich and sensuous, is broken with exquisite dramatic effect by the abrupt shift to distant tones (as often found in Mascagni), resulting in alienating melancholy. The tracing back, to the main harmony is masterful, in being concise to the highest degree. Although Lorenzo named neither Cilea nor Respighi, in the course of the briefing that preceded this preface, it is clear that both of them, as well as Pizzetti, are present, perhaps unconsciously, in the substratum from which the composition of the triptych emanates. The choice of the overall title, *Tre liriche da camera*, speaks in this regard. For an author already so cosmopolitan at an early age, imbued for years with French and later Viennese, British, and German culture, considering that his scores to come would almost always be in French or English, the choice to compose 'liriche da camera' sounds like a declaration of Italian-ness: "It is likely that in Paris I perceived myself as lost, however I soon had learned to feel at home, and this may have led me to stress momentarily the link with my homeland, in continuity with the tradition of chamber art songs".

It is not possible to say with certainty whether or not Pone has manipulated the sources a bit, his own diaries (allegedly

authentic), or the information provided, in order to add an extra layer of *ratio* for the re-issue of such an early work: in any case, his well-known taste for constantly shuffling the cards on the table, for intellectual disguise, for playing with numbers by backdating, postdating, and so on, abides. It is, anyhow, clear that we are dealing with three youthful but accomplished works, of which two are successful proofs, and the third a jewel of perfect beauty. And there remains the curiosity of savouring the early fruits of one of the most praised pianists in the world today, who, at a very young age, has succeeded in the subtle art of saying much with very little, in a style that is sparse to the point of *dépouillement*, and yet rich in spasmodic emotion, conveyed with wonderful conciseness and perfect taste.

Pierre Lukas

*Saint-Tropez, July 2023*

(transl. by Maya Purdue)



## Note

Queste liriche sono state composte tra la primavera e l'estate del 2001, a Parigi, e revisionate a Napoli nel 2007. La revisione ha coinvolto l'aspetto dell'equilibrio tra le dinamiche, l'uso dei segni di agogica che nella prima versione appariva esasperato, e l'organizzazione grafica della partitura. Diversamente, non ha coinvolto la scrittura, rimasta quella del 2001 in ogni aspetto melodico, armonico e di gestione delle parti. Per questa pubblicazione le sole modifiche intervenute hanno riguardato l'uso della lingua Inglese per le indicazioni d'interpretazione, laddove per quelle che tradizionalmente restano di universale comprensione in Italiano, l'uso di questa lingua è stato conservato. Sono inoltre stati aggiunti i dovuti e specifici riferimenti editoriali, cercando di assicurare nell'insieme l'eleganza della pagina. Sento l'esigenza profonda di ringraziare Girolamo De Simone, Direttore Artistico ed Editoriale della factory Konsequenz, per l'iniziativa di voler pubblicare questo mio lavoro, e così l'amico Pierre Lukas, storica firma della critica musicale per *Le Monde*, che ancora una volta ha voluto farmi dono di una sua fin troppo lusinghiera presentazione. Ringrazio altresì Jacques Farratini per la traduzione italiana dal Francese, e Maya Purdue per la traduzione in Inglese della Prefazione. Il mio compagno Dao Jin Khor ha realizzato l'immagine di copertina. La traduzione dal Francese dei versi di Charents è

mia e mi dispiace d'aver perduta l'edizione sulla quale ebbi avuto modo di lavorare a suo tempo, cosa che mi rende sfortunatamente impossibile specificarne le fonti. Ho altresì operato in prima persona le traduzioni in lingua Inglese dei versi di Tarchetti, Pascoli e dello stesso Charents. Devo specificare che il titolo originale della poesia di Pascoli è *Speranze e memorie*, anche se ho preferito il più bozzettistico *Paranzelle*, in ragione della rimarcata ripetizione di questa parola in entrambe le strofe del componimento. Altre piccole licenze, sia di traduzione, sia di interpunzione testuale, possono essere rilevate tra la versione letteraria e la resa musicale di tutti e tre i testi poetici. Infine, credo sia necessario menzionare che in rete è possibile fruire di una versione di *Paranzelle* con clarinetto aggiunto, in quanto brano incorporato nella porzione delle musiche di scena commissionatemi per il film muto *Naples*, del 1924, registrate e diffuse in occasione di una proiezione con sonorizzazione dal vivo realizzata presso l'Institut Français de Grenoble nell'inverno del 2010. Una ulteriore trascrizione del brano per violino, clarinetto e pianoforte, unicamente strumentale, è stata realizzata nella primavera del 2020 e registrata per l'Universität Mozarteum di Salisburgo in un video rintracciabile in rete con il titolo di *Mitternachtskonzert*. Esiste in fine, non pubblicata, una versione da me realizzata per voce e orchestra delle tre

liriche nella loro interezza, con il titolo *Tre liriche italiane*.

Lorenzo Pone

## Notes

These songs were composed between the Spring and Summer of 2001, in Paris, and revised in Naples in 2007. The revision involved the aspect of balance between dynamics, the use of agogic, that appeared exaggerated in the first version, and the layout of the score. Otherwise, it did not involve the musical substance, which remained as it was in 2001 in every melodic, harmonic and contrapuntal aspect. The only changes that occurred, specifically for this publication, involved the use of English for the interpretative directions, where for those that traditionally remain universally understood in Italian, the use of this language was retained. Specific editorial references have also been added, trying to ensure the overall elegance of the page. I feel the profound need to thank Girolamo De Simone, Artistic and Editorial Director of the Konsequenz factory, for his initiative in wanting to publish this work of mine, and so my good friend Pierre Lukas, the historic musicologist of *Le Monde*, who once again wished to honour me of his all too flattering introduction. I also thank Jacques Farratini for the Italian translation from the French, and Maya Purdue for the English translation of the Preface. My partner Dao Jin Khor made the cover image. The translation from the French of Charents' verses is mine and I regret having lost the edition on which I had the opportunity to work at the time, which makes it

unfortunately impossible for me to specify the sources. I am also the author of the English translations of Tarchetti's, Pascoli's and Charents' verses. I must specify that the original title of Pascoli's poem is *Speranze e memorie*, although I preferred the more sketchy *Paranzelle*, because of the marked repetition of this word in both stanzas. Other minor licenses, both in terms of translation and textual punctuation, can be detected between the literary version and the musical rendering of all three poetic texts. Finally, I think it is necessary to mention that a version of *Paranzelle* with added clarinet can be enjoyed on YouTube, as a part of the incidental music that was commissioned to me for the 1924 silent film *Naples*, which was recorded during a live projection by the Institut Français de Grenoble in 2010. A further transcription of the piece, for violin, clarinet and piano (without voice) can be found on YouTube, included to a short musical program under the title *Mitternachtskonzert*. There exists eventually, unpublished, a version of the three songs for voice and orchestra, as *Tre liriche italiane*.

Lorenzo Pone

to Robert Shapiro

Protected work.  
Any reproduction,  
even partial,  
without permission  
constitutes  
an infringement.

# In sogno

poem by Iginio Ugo Tarchetti

Lorenzo Pone

Op. 1 n. 1

*♩ = ca. 60*

Voice

*espress.* *hallucinate*

*p*

So gna i. L'or ri do so gno'ho'in men te'im pres so:

Piano

*legato molto*

*p mournful*

*with pedals* *pp*

5 *with impetus* *mf* *f senza dim.*

in un a vel ca la ti'e ram per gio co...

*espress.* *f bright* *p gloomy*

9 *p murmuring* *with a marked portamento* *mp più marcato*

Scende'il co perchio'imma ne'a po coa po co, ci chiu de.

*mp suddenly* *mp*

*pp senza cresc.* *espress.*

13 *mf* shining *poco, but intense*

E ter ni tà sie de sovr' es so.

13 *mf* glowing *darker* *riten. pp*

*mp*

P  
a  
r  
l  
a  
m  
i

*Sognai. L'orrido sogno ho in mente impresso:  
in un avel calati eram per gioco...  
Scende il coperchio immane a poco a poco,  
ci chiude. Eternità siede sovr'esso.*

*I dreamt. The horrid dream's etched in my mind:  
in a grave we're lowered for fun.  
Immense, the lid descends little by little,  
it's closed. Upon it, Eternity sits.*

*Iginio Ugo Tarchetti*

# I rossi destrieri

poem by Yeghishe Charents

Op. 1 n. 2

$\bullet = 112$  *mf* *hallucinated*  $\rightarrow$  *mp* *dim. sempre*

Voice

Cor ron ve lo ci ros si des trie ri, ros si des trie ri dal

Piano

*mf* *legatiss.*  $\rightarrow$  *mp*

*with pedals*

7  $\bullet = 118$   $\bullet = 104$

*p*

mor so di schiu ma.

*poco acc.*

*riten.*  $\rightarrow$  *not too long*

*dolce*

*più p*  $\rightarrow$  *fp*

13  $\bullet = 196$  *mf* *furious*  $\bullet = 182$  *riten.* *f*  $\bullet = 138$  *molto riten.* *dim.* *long*

I fer ri'in can de scen ti av vam pa no!... av vam pa no! —

*mf*  $\rightarrow$  *f* *sfz* *più p*

17  $\text{♩} = 108$  *mp* *feverish and obsessive* *p*  $\text{♩} = 118$

Gli zoc co li spriz za no fuo co e fiam me.

17 *p* *pp* *poco acc.* *dolce*

24  $\text{♩} = 104$   $\text{♩} = 196$  *mf* *agitated, anxious and fierce*

S'è ac ce so'il cie lo di fuo co scarlat to,

24 *riten.* *not too long* *p* *fp* *mf* *violent* *f*

28 *p* *più f* *pressing* *molto riten.* *p* *long*

i ros si des trie ri in cen dia no l'a e re!...

28 *sfz* *sfz* *sfz* *sf* *p*

♩ = 196

*resolutely in tempo*

31 *mp* *light and flying* *f* *più p*

Vo la no'a schie re fit te... co me

31 *pp* *extremely light and fast* *f* *marked*

♩ = 108

33 *molto riten.* *long* *mp* *murmuring*

raf fi che... o vun qu'è sfi da, tu mul to so

33 *mp* *p espress.* *più p*

*p*

37 *marked*

no ro, an go scia!...

37 *fp*

$\text{♩} = 196$   
*resolutely in tempo*

40 *mf* *light and lively* *f*

Bat to no'i fer ri, spriz za no scin til le,

40 *pp*  
*extremely light and fast*

*f* *marked*

$\text{♩} = 196$   
*resolutely in tempo*

42 *with greater anxiety* *riten.* *not too long* *mf*

co me frec ce'at tra ver sa no'il cie lo!... Crol la no'al ven to pa

42 *riten.*

*mf* *fp* *mp*

46 *f* *eagerly* *poco acc.* *riten.* *long*

laz zi di mar mo, o vun qu'e'in cen dio e'il fuo co è vi ta!

46 *mf* *f* *fp*



**Più calmo** ♩ = 104

50 *p* inexorably , *obsessive* , *mp*

Vo la no, vo la no sen za sos ta, ra pi di,

50 *p* *pp*

54 *intense* *mf* *f* with increasing anguish

ra pi di, i ros si des trie ri dal mor so di

54 *mf*

59 *più f* with greater anxiety

schiu ma... bru cia no, av vam pa no le lo ro or me...

59 *ff*

65 *waning, yet feverish*

i ros si des trie ri di fuo co'e di

68 *p hallucinated* *pp disappearing*

fiam ma!...

*pp* deeply dark

71

*ddd*

P  
a  
r  
i  
s  
  
M  
a  
r  
c  
h  
  
2  
0  
0  
1

*Corron veloci rossi destrieri,  
rossi destrieri dal morso di schiuma.  
I ferri, incandescenti, avvampano,  
gli zoccoli sprizzano fuoco e fiamme.*

*S'è acceso il cielo di fuoco scarlatto,  
i rossi destrieri incendiano l'aere.  
Volano a schiere fitte, come raffiche,  
ovunque è sfida, tumulto sonoro, angoscia.*

*Battono i ferri, sprizzano scintille,  
come frecce attraversano il cielo:  
crollano al vento palazzi di marmo,  
ovunque è incendio e il fuoco è vita.*

*Volano, volano senza sosta, rapidi,  
i rossi destrieri dal morso di schiuma;  
bruciano, avvampano le loro orme,  
i rossi destrieri di fuoco e di fiamma.*



*Fast running red steeds,  
red steeds with foam in their teeth.  
Blazing incandescent horsehoes,  
the hooves spurt fire and flame.*

*Alight is the sky with scarlet fire,  
ablaze is the air by the red steeds.  
They fly as dense ranks, like gusts,  
everywhere defiance, sonorous turmoil, anguish.*

*Striking their horsehoes, shooting their sparks,  
like arrows they run through the sky:  
buildings of marble collapse in the wind,  
fire is everywhere and fire is life.*

*Ceasessly flying, ceasessly and swiftly,  
red steeds with foam in their teeth;  
blazing, their footsteps burn,  
red steeds they are fire and flame.*

*Yegishe Charents*

# Paranzelle

poem by Giovanni Pascoli

Op. 1 n. 3

♩ = 72/80

Voice

Piano

*evidencing the higher voice*

*marking the second voice*

*riten.*

*p*

*mp*

*mf*

*pp senza cresc.*

*with pedals*

7

*mf naturally*

*slightly more intense*

Pa ran zel le'in al to ma re bian che bian che, io ve de va pal pi ta re co me

7 *in tempo*

*pp*  
*translucent*

*poco più f*

*pp*  
*l.v.*

*pp*  
*l.v.*

**Poco più lento** ♩ = 66/69

11

*mp sadly*

*with increasing intensity*

stan che: o spe ran ze a le di so gni per il ma

11

*espress.*

*p legatiss.*

*espress. molto*

*pp and clean the pedal*

Tempo I ♩ = 72/80

15 *mf* intense

re!... Vol go'gli och chi'e cre do'in cie lo ri ve

*translucent*

*in tempo*

*mf* *mp*

*poco rall. ....and hardly*

*p* *8vb* *l.v.*

18 *mp* *incorporeal* *waning*

de re... pa ran zel le sot to'un ve lo ne re ne re:

*p* *very transparent*

*pp* *pp* *and clean the pedal*

21 *mf* intense *mp* unreal *p* riten. *murmuring*

o me mo ri e, om bre di so gni per il cie lo!...

*marking the second voice*

21 *mp* *p* *pp* riten.

*pp*

27

27 *rall.* ..... *more and more*

*pp* *ppp* *pp* *ppp*

*pp* *8<sup>vb</sup>* *ppp*

P  
a  
r  
i  
s  
  
A  
u  
g  
u  
s  
t  
2  
0  
0  
1

*Paranzelle in alto mare  
bianche bianche,  
io vedeva palpitare  
come stanche:  
o speranze, ale di sogni  
per il mare!...  
Volgo gli occhi; e credo in cielo  
rivedere  
paranzelle sotto un velo,  
nere nere:  
o memorie, ombre di sogni  
per il cielo!...*



*Small white boats with their own whitecaps I could see,  
saw 'em throbbing like they're weary on the high seas:  
O hopes,  
wings of dreams  
through the ocean!...  
My eyes turn; and I believe in heaven seeing  
little boats under a veil, all them black being:  
O memories,  
ghosts of dreams  
through the sky!...*

*Giovanni Pascoli*

**Lorenzo Pone** | *Tre liriche da camera* | *Three Art Songs*  
Op. 1  
per voce e pianoforte | for voice and piano  
composed in Paris, 2001

The cover image is exclusive property of the Author  
Edizioni Konsequenz, ISBN 979-12-81275-10-2  
Naples, September 2023







*Swaying between operatic style and Pre-Raphaelite hues,  
these songs reveal an original personality,  
the early fruits of one of the most praised pianists of today,  
who has succeeded in the subtle art of saying much with very little.*

*Pierre Lukas | Le Monde*



ISBN 979-12-81275-10-2



9 791281 275102