



Salvatore Sciarrino

12 Madrigali

Edizioni Musicali Rai Com
FOR PERUSAL ONLY

Edizioni Musicali RAI TRADE

Edizioni Musicali Rai Com
FOR PERUSAL ONLY

Indice

I Parte

N. 1	<i>Quante isole!</i> a 6 (S. Ms. C. T. Br. B.) pag.	1
N. 2	<i>Ecco mormorar l'onde</i> a 5 (S. Ms. C. Ct. B.) pag.	12
N. 3	<i>La cicala!</i> a 6 (S. Ms. C. Ct. T. B.) pag.	20
N. 4	<i>Rosso, così rosso</i> a 6 (S. Ms. Ct. T. B.) pag.	29
N. 5	<i>O lodola</i> a 5 (S. S. C. T. Br.) pag.	40
N. 6	<i>Sole alto</i> a 6 (S. Ms. C. Ct. Br. B.) pag.	48

II Parte

(A specchio infedele)

N. 7	<i>Quante isole!</i> a 5 (Ms. C. T. Br. B.) pag.	61
N. 8	<i>Ecco mormorar l'onde</i> a 6 (S. S. Ms. Ct. T. B.) pag.	69
N. 9	<i>La cicala!</i> a 5 (S. S. Ct. T. B.) pag.	77
N. 10	<i>Rosso, così rosso</i> a 6 (S. Ms. Ct. T. Br. B.) pag.	83
N. 11	<i>O lodola</i> a 7 (S. S. Ms. Ct. T. Br. B.) pag.	91
N. 12	<i>Sole alto</i> a 6 (S. S. C. Ct. Br. B.) pag.	97

12 Madrigali, perché oggi.

Immaginate un compositore che, quasi a metà del suo cammino, senta l'esigenza di un nuovo stile di canto. In quel tempo la voce compariva occasionalmente, così gli sembrava, quasi marginale nel panorama musicale contemporaneo, e ciò valeva pure per lui, per i propri lavori. Ma già nel risveglio della coscienza si celava il seme di un progetto estetico non privo di coraggio.

Mancanza di canto equivale a sentire un vuoto di presenza umana protagonista. Si poneva dunque una questione impossibile da eludere, una questione di identità e alienazione.

Come andare incontro a uno stile, se non esiste ancora? Dobbiamo costruirlo, anzi inventarlo. Uno stile non si sogna, non sarebbe sufficiente; esso va realizzato man mano nel comporre, umilmente e ambiziosamente. Bisogna indagare fra le infinite possibilità che il linguaggio, combinatorio per essenza, ci offre. Poi: verificarne i risultati, opera dietro opera.

In quest'impresa mi sono messo più di venticinque anni fa. Dovevo però liberarmi subito degli automatismi compositivi correnti, derivati direttamente o indirettamente sia dalla tradizione antica sia da quella attuale. Liberarmi, al fine di evitare indifferenza e banalità; nuova espressione infatti vuol dire oltrepassare, bucare tutto ciò.

Fra le mie carte ho trovato, a proposito di canto, lo scritto seguente.

L'unione misteriosa e potente fra il suono e la parola. Parola e suono, suono e parola: questo è cantare. Per inventare un canto non basta soltanto comporre per voce. Necessario prima pulire la mente, rendere trasparenti gli stessi intervalli attraverso cui è passata tutta la musica del mondo, montagne di canzoni, insomma ciò che costituisce la gigantesca discarica entro cui viviamo.

L'ecologia è il nascere di una coscienza, per agire nel rinnovarsi. E dunque ecologia del suono vuol dire certo tornare al silenzio, ma specialmente ritrovare un'espressione senza aridità e senza retorica.

Quando la voce si è affidata al silenzio, non resta che bocca, cavità, saliva. Le labbra dischiuse, confine di un vuoto oscuro, della sete e della fame. (2005)

La corporeità, cui nelle ultime righe si fa cenno, può introdurci dritto alla particolare drammaturgia che questa musica vuole innescare.

Vi sono versi caratteristici della specie umana che si prestano ad essere assunti nel canto perché già di natura sonora ed elaborati, come il lamento genericamente inteso; oppure il pianto, che un'ambigua distanza separa dal riso (un caso esemplare offre la mia opera *Perseo e Andromeda*, dove sull'articolazione del singhiozzare si configura l'intero finale).

A differenza di altri compositori, a me interessa mettere l'ascoltatore al centro del percepire, circondarlo di inequivocabili segnali di comportamento. Produrre cioè le condizioni in cui la mente di chi ascolta si attivi e cominci a produrre a sua volta immagini di immediatezza irresistibile.

Se non ora, quando?

Se non qui, dove?

Se non tu, chi?

Questo dice la mia musica a chi l'ascolta. Dice un incontro e un invito: apri la mente, prendi coscienza. O semplicemente: seguimi.

Io conduco l'ascoltatore dentro la musica, per stimolarlo con eventi minuscoli. Essi attirano la sua attenzione, possiedono una certa periodicità irregolare e sospesa che desta in ciascuno l'illusione di un ambiente vitale.

È un'innovazione prospettica radicale, poiché coinvolge alcuni codici profondi della percezione, conferisce all'ascoltatore un ruolo diverso, di spettatore: non più testimone ma partecipe di qualcosa che lo tocca direttamente.

Un taglio di luce che acceca, e noi siamo lì presenti alla scena di musica; se poi comincia la tragedia, assistiamo a episodi tesi, a fatti di sangue, e il nostro esserci è ancora più esposto e sensibile.

La volontà di rompere lo schermo che abitualmente separa l'opera d'arte dalla vita è non a caso l'aspetto che può rendere problematica per alcuni la mia musica. Lungo i momenti di una produzione compatta e conseguente, ho operato attraverso gli anni una drastica riduzione di tutto il superfluo, grazie a un gioco di stasi, di ombre e luci

sonore, la scena viene stretta attorno a figure, a visi e a oggetti essenziali, costringendo lo spettatore al nocciolo degli eventi. Pensiamo per analogia al *primo piano* cinematografico, con la consapevolezza tuttavia che in teatro non esiste alcuno zoom se non psicologico.

Tra i personaggi si svolgono strani dialoghi non dialoghi, esasperati da pause. Cade nel vuoto la domanda, senza un'eco. Avanzando nel silenzio restiamo smarriti, non passa il tempo eppure dimentichiamo; a nostra volta ci chiediamo se mai veramente quelle parole furono pronunciate, vorremmo mai fossero state. Implacabile, il ripetersi della domanda diventa insostenibile. E quando giunge la risposta, essa suona brusca, inaspettata; la gamma ansiosa di emozioni ha già corrugato le pieghe della nostra mente. A noi, allo spettatore sembra ora di cogliere intrecci fulminei di sguardi, il rumore di un sopracciglio che si inarca, reciproco serrarsi degli occhi, sospendersi di labbra socchiuse. Una drammaturgia implicita alla musica. Più che rappresentata, spesso soltanto indotta nei silenzi d'attesa, tra una frase e l'altra.

È singolare che un'identica definizione possa servire sia per gli elementi musicali come per i personaggi di teatro.

La voce che da giovane avevo immaginato per il mio universo sonoro era parente alle tecniche tradizionalmente diffuse in varie zone del mondo, in particolare India e Mongolia, come avrei scoperto in seguito.

I miei non erano pezzi orientalistici, bensì nascevano dalle possibilità della voce naturale.

Oscillazioni ampie a gola libera, suoni multifonici, colpi di glottide: esigevo dai nostri cantanti un salto impraticabile, un controllo dell'organo vocale fuori dalle consuetudini, troppo lontano dalle aule del conservatorio.

Anche per questo si fece sentire l'esigenza di mutare il trattamento della voce, restringendo la ricerca entro i limiti della tradizione europea, confrontandomi con potenzialità assai concrete. Quindi ho smesso di piegare a suoni inconsueti la voce; la prendo così com'è disponibile oggi, ma con altre articolazioni: la rendo inaudita per mezzo di un nuovo lessico.

Ecco gli elementi principali che vengono a ricostituire il mio universo vocale. Per il canto lirico:

- messa di voce, tensione verso un'acme da cui balena un vocalizzo o un movimento (articolazioni simili esistono nel mondo degli uccelli)
- scivolamenti di suono, talvolta uniti in cantilene di portamenti (comuni nella musica etnica).

Per la recitazione:

- scivolamenti microtonali di parole assai rapide. Esclusivamente cantate, inducono l'impressione non temperata tipica del parlato.

Le strutture che oggi affido alla voce sono organiche, non minerali. Elementi di una monodia assoluta, senz'armonia, i cui intervalli vengono generati geometricamente e relazionati in base alla loro identità riconoscibile.

La ricercata mancanza di accordi (sono la colla che tiene insieme ogni genere di musica) è specifica conseguenza di una mia rigorosa scelta di linguaggio: una musica nello spazio intorno a noi, come un sistema gravitazionale, tridimensionale e non piatto, a formare un ambiente vitale di cui registriamo la presenza.

12 Madrigali, remoti da qualsiasi operazione di recupero e tuttavia non estranei a una visione storica, costituiscono un ulteriore passo necessario; è progressivo il disvelamento di una nuova vocalità. A questo ciclo vorrei accostare un secondo libro, dove testi più ampi vengano divisi fra diversi pezzi. La moltiplicazione delle voci, entro un ambito strettamente monodico, lascia fiorire una sorta di cerchio sapienziale o responsoriale. Distribuzione e rimbalzo del testo divengono significativi, quasi che il soggetto poetico si rifrangesse in un gruppo di esseri, ricettori e attori di stupore dinanzi allo spettacolo della natura.

La folgorazione verbale degli haiku, immessa in brani musicali di meno esili proporzioni, lascia che i versi ruotino su se stessi e il senso si capovolga. Ogni parola entra infatti in contatto con l'altra, anche lontana, trovando nuove immagini, cortocircuiti.

L'esecuzione dell'intero ciclo prevede 8 cantanti:

2 Soprani (S.)
Mezzosoprano (Ms.)
Contralto (C.)
Controtenore (Ct.)
Tenore (T.)
Baritono (Br.)
Basso (B.)

Tuttavia, secondo la ragionevole flessibilità che sempre è stata in uso, tre sole donne potrebbero adattarsi a tutte le parti femminili, riducendo così l'organico a 7 esecutori.

Edizioni Musicali RaiCom
FOR PERUSAL ONLY

Quante isole!
In frantumi
lo specchio del mare

Ecco mormorar l'onde
è ritmo
di vento profumato

La cicala!
Assorda nella voce
un'aura di campane

Rosso, così rosso
il sole fugge
vento d'autunno

O lodola
non basta al canto
un lungo giorno

Sole alto
mare di cicale
bevono le rocce

Matsuo Bashō (1644-94)
tradotto da Salvatore Sciarrino

COMMISSIONE DEL SALZBURGER MUSIKFESTSPIELE 2008.

Edizioni Musicali Rai Com
FOR PERUSAL ONLY

Salvatore Sciarrino
12 MADRIGALI

I Parte

N. 1

Tempo d'altro spazio

Soprano *ppp* *mp* *ppp*
 Qua - - - n - - - te

Mezzosoprano *ppp* *mp* *ppp*
 Qua - - - n - - - te

Contralto *ppp* *mp* *ppp*
 Qua - - - n - - - te

Tenore *p*
 Quan - - - te i -

Baritono

Basso

5 *mp* *ppp* *mp*
 S. (e) → i - - - SO - - -

Ms. *mp* *ppp* *mp*
 (e) → i - - - SO - - -

C. *mp* *ppp* *mp*
 (e) → i - - - SO - - -

T. *p*
 - SO -

Br.

Bs.

Realizzazione grafica a cura di Claudio Meroni e Paolo Mellini.

Musical score for measures 9-12. Includes parts for Soprano (S.), Mezzo-Soprano (Ms.), Contralto (C.), Tenor (T.), Baritone (Br.), and Bass (Bs.).

Measures 9-12. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*. Includes lyrics: - le, Qua - (a) - n - te, Quan - te.

Measures 9-12. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*. Includes lyrics: - le, Qua - (a) - n - te, Quan - te.

Measures 9-12. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*. Includes lyrics: - le, Qua - (a) - n - te, Quan - te.

Measures 9-12. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*. Includes lyrics: - le, Qua - (a) - n - te, Quan - te.

Measures 9-12. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*. Includes lyrics: - le, Qua - (a) - n - te, Quan - te.

Measures 9-12. Dynamics: *ppp*, *mp*, *p*. Includes lyrics: - le, Qua - (a) - n - te, Quan - te.

Musical score for measures 13-16. Includes parts for Soprano (S.), Mezzo-Soprano (Ms.), Contralto (C.), Tenor (T.), Baritone (Br.), and Bass (Bs.).

Measures 13-16. Dynamics: *ppp*, *mp*, *ppp*. Includes lyrics: qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, quan - te.

Measures 13-16. Dynamics: *ppp*, *mp*, *ppp*. Includes lyrics: qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, quan - te.

Measures 13-16. Dynamics: *ppp*, *mp*, *ppp*. Includes lyrics: qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, quan - te.

Measures 13-16. Dynamics: *ppp*, *mp*, *ppp*. Includes lyrics: qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, quan - te.

Measures 13-16. Dynamics: *ppp*, *mp*, *ppp*. Includes lyrics: qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, quan - te.

Measures 13-16. Dynamics: *ppp*, *mp*, *ppp*. Includes lyrics: qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, qua - (a) - n - te, quan - te.

17 *mp* *ppp* *mp*

S. qua - - - n - - -

Ms. qua - - - n - - -

C. qua - - - n - - -

T. *ppp* *mp* *pp*
qua - - - nte

Br.

Bs. *p*
quan -

21 *ppp* *ppp* *ppp* *mp* *ppp* *mf*

S. - te

Ms. - te

C. - te

T. *mp* *ppp* *mf*
i - - - so-le

Br.

Bs. *ppp* *mf*
- te qua - - nte

24 *mf* (♩) *ppp* *mp*

S. qua - - - n - - -

Ms. qua - - - n - - -

C. qua - - - n - - -

T. i - - -

Br. *ppp* *p* *pp* *ppp* *p* *pp*
qua - - nte quante i- sole quante
quante

Bs. ah - - quante quante
ah i- sole

27 (♩) *ppp* *f* *ppp* *mp*

S. - - - te i - so - - - le

Ms. - - - te i - so - - - le

C. - - - te

T. n frantumi

Br. *f* *mp*
i - so - - - le i - - -

Bs. *ppp* *f* *pp*
qua - - nte quante

30 (d)

S. *mp* i

Ms. *mp* i

C. *pp* *p* in frantu - mi *mp*

T.

Br. *mf* n fran-tumi *p* lo specchio *pp* lo *ppp* spec - -

Bs. *mp* in - frantu - mi

33 (d)

S.

Ms.

C.

T. *p* in _____ frantumi *sub. mf* in fran - *pp* tumi *p* lo *pp* spec - chio del _____

Br. *p* chio *mp* i - - - - -

Bs. *pp* lo specchio

35

S. *p* *mf*
Ah quante quan - te i - - - - -

Ms. *p* *mf* *f*
Ah quante quan - te i - - - - -

C. *p* *mf* *f*
Ah quante quan - te i - - - - -

T. *mp* *f* *pp* *f*
ma - re qua - nte i-so-le lo - spec - chio

Br. *ff* *p* *mf*
- n frantu - mi

Bs.

37

S. *f* *pp* *p* *mf* *f* *ppp* *mp*
- n frantu - mi - lo specchio del mare qua - n - - -

Ms. *f* *pp* *p* *mf* *f* *ppp* *mp*
- n frantu - mi - lo specchio del mare qua - n - - -

C. *f* *pp* *p* *mf* *f* *ppp* *mp*
- n frantu - mi - lo specchio del mare qua - n - - -

T. *pp* *f*
lo specchio del mare

Br. *p*
del mare quan -

Bs. *f* *p*
del mare quan -

40

S. *ppp* *mp* *pp*> (d)

Ms. *ppp* *mp* *pp*> (d)

C. *ppp* *mp* *pp*> (d)

T.

Br. *pp* - te

Bs. *p* - te

- te - te (e) i - sole

44

S. *ppp* quan - - - -

Ms. *p* quan -

C. *pp* quan - *ppp*> *pp*> *p*> *pp*> *ppp*> *mf*> - te - i - so - le - quan -

T. *ppp* *mp* (d) qua - - - - n - - - -

Br. *ppp* *mp* (d) qua - - - - n - - - -

Bs. *ppp* *mp* (d) qua - - - - n - - - -

47 *mp* *ppp* *p* *f*

S. (a) n - te ah

Ms. - te ah

C. - te quan -

T. - te qua - n -

Br. - te qua - n -

Bs. - te qua - n -

51 *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *mf* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *mf*

S. quan-te ah quan-te ah quan-te ah quan-te ah quante quante

Ms. qua nte quan-te quan-te ah quante quante

C. - te

T. - te

Br. - te

Bs. - te

53

S. *f* *pp* *mp* *ppp pp*
i - - - sole i - - so-le

Ms. *ppp* *mp* *ppp pp*
i - - - so-le

C. *ppp* *mp* *ppp pp* *pp*
i - - - so-le quante

T. *mp* (d) *mp*
(e) - - - > i -

Br. *mp* (d) *mp*
(e) - - - > i -

Bs. *mp* (d) *mp*
(e) - - - > i -

57

S. *mf*
qua - - - nte

Ms. *mp*
i - - - sole

C. *pp* *pp* *pp* *p*
i - - - - so -

T. *ppp*
- so - - - - -

Br. *ppp*
- so - - - - -

Bs. *ppp*
- so - - - - -

60

S. *pp*
fran -

Ms. *ppp* *p* *ppp* *pp*
qua - - - nte i-so-le¹⁰ i-so-le quante

C. *p* *ppp* *pp*
- le qua - - nte quante quante

T. *mf* *ppp* *pp* *p* *ppp*
- - - 5 - - le quan - te fra - - - - -

Br. *mf* *ppp* *pp* *p* *ppp*
- - - 5 - - le quan - te i - so - le fra - - - - -

Bs. *mf* *ppp* *pp* *p* *ppp*
- - - 5 - - le quan - te i - so - le fra - - - - -

62

S. *p* *pp* *f*
- tumi i - - - sole quante i - - -

Ms. *mp* *p* *pp*
i - - - n fran - tumi

C. *mp* *p* *mp*
- - - n - - - tumi

T. *mp* *p* *mp*
- - - 5 - - n - - - tumi

Br. *mp* *p* *mp*
- - - 5 - - n - - - tumi

Bs. *mp* *p* *mp*
- - - 5 - - n - - - tumi