

SALVATORE SCIARRINO

MOZART SVELATO?
UNA POSSIBILE RICOSTRUZIONE
DEL SUO METODO COMPOSITIVO

*... ed è noto che Mozart
era in grado di concepire
un'opera completa nella sua mente
per poi scriverla di getto.*

(da un articolo di giornale, 1992)

Come compone un artista? E in particolare, come componeva un artista della levatura di Mozart? Nel realizzare così presto, afferrava subito le idee giuste?

Queste domande sono fuori dell'orizzonte musicologico, almeno attualmente.

È dunque inevitabile che chi volesse rispondere non abbia punti di riferimento specifici e debba farsi largo tra opinioni infestanti, con cui pure la musicologia non ha disdegnato di convivere.

Guardiamo Beethoven, un musicista che ci ha lasciato una quantità ragguardevole di appunti, stesure tentative, abbozzi. Essi testimoniano uno sforzo costante di autosuperamento. Sul piano della prassi, poi, testimoniano un lavoro immaginativo sensibile e mai soddisfatto.

Tale massa di documenti la musicologia non ha potuto ignorarla. Quindi, nel caso di Beethoven, l'opinione comune non diverge dall'attendibilità storica dei fatti e del personaggio.

Così egli è unanimamente annoverato tra i geni titanici, quelli che

lottano, per una società migliore, contro angustie di ogni genere, e persino contro il lato oscuro della loro stessa natura.

Nella nostra mitologia Mozart occupa a tutt'oggi una posizione opposta rispetto a Beethoven, poiché incarna il ruolo dell'uomo toccato dalla grazia divina.

È fama corrente, e gli studiosi si guardano bene dallo smentirla, che Mozart non facesse alcuna fatica, scrivesse senza esitazioni e ripensamenti.

Chi può aver favorito una simile voce? Forse degli ammiratori fanatici. O dei professori. La stessa crescita spesso spropositata della popolarità mozartiana esige e alimentava chiacchiere di questo tipo.

Riassumendone in breve il succo, queste credenze si fondano sul concetto di *diverso*, che cioè alcuni nascano mostri, ai quali è facile ciò che per l'uomo normale sarebbe impossibile.

Purtroppo il senso collettivo difende la mediocrità, con addomesticata ferocia vuole neutralizzare il merito di chi compie scelte intransigenti. Fa comodo credere che geni si nasce.

Un ragionamento più fine invece convince del contrario.

Qualcuno nasce con doti particolari, ma diventa genio a gran prezzo, con sacrifici difficilmente comprensibili alla gente comune.

Dell'artista colpisce l'aspetto ozioso e ludico. In realtà egli si dedica a un duro lavoro quotidiano, ripetuto e dilatato, ostinatamente, a un'intera esistenza.

In particolare, risulterebbe irritante per la gente il risvolto maniaco proprio all'attività creativa. Ecco perché chi è disimpegnato deve credere Mozart non responsabile della perfezione, non responsabile della sua musica.

Ecco perché, intorno ad una figura di rara intelligenza, si potè formare un'aureola di ebetudine.

Ed è su questo pregiudizio generalizzato che dobbiamo far breccia per capire più da vicino il fenomeno Mozart, per restituire a lui tutto il valore delle sue fatiche.

Anche del nostro autore sono rimasti alcuni fogli di appunti. Alludo ai testi pubblicati già da anni in appendice ai volumi della *Neue Mozart Ausgabe*.

A quanto mi consta, ci si è limitati alla identificazione ed è mancata finora una comparazione adeguata di questo materiale con la stesura definitiva dei pezzi corrispondenti ⁽¹⁾.

(1) Personalmente, nel corso di una ventennale attività didattica, ho avuto modo di avanzare in questa ricerca, anche se non con metodo sistematico, come un musicologo

Niente può escludere che gli schizzi fossero più numerosi e che se ne sia persa una gran quantità, prima e dopo la morte di Mozart. Dinanzi alla piena dei manoscritti finiti, la relativa esiguità degli abbozzi può aver distolto dalla loro importanza.

Invece sono carte preziosissime, basta che proviamo a considerarle come momenti iniziali di un processo compositivo.

È quanto propongo qui: una breve analisi comparata tra la stesura finale di un'opera e i suoi relativi appunti. Le differenze riscontrate al confronto lasceranno emergere scelte, strategie; una rete di operazioni coscienti, tali da configurare un comportamento psicologicamente articolato. Cogliendone le fasi, possiamo azzardare la definizione impegnativa, eppure fondata, di *metodo compositivo* di Mozart.

Ma bisogna liberarsi dal preconcetto a cui accennavamo, che egli sia un compositore di vena facile, distante perciò dalla problematicità del creare.

Su questa nuova strada incontreremo un artista non tormentato, però esigente, che non sempre sa già come ottenere ciò che vuole.

Per esemplificare la mia ipotesi si prestavano molte opere. Ho scelto un pezzo dell'estrema maturità, ovvero il *Rondo* di Vitellia *Non più di fiori*, con Corno di Bassetto obbligato, n. 23 de *La Clemenza di Tito*.

L'aria si apre con un *Larghetto* e di questo brano esiste un abbozzo: una vera e propria *prima visione*, pur se limitata alla melodia principale e qualche accenno di violini e di basso.

Per la nostra analisi è estremamente significativo che sia tratteggiato un pezzo completo, che serve a Mozart e da canovaccio e da progetto.

Accenniamo anzitutto alle differenze di forma e dimensione tra le due versioni ⁽²⁾.

Il prezzo definitivo somma 44 battute. La versione preparatoria è assai più estesa, 63 battute. Parallelamente l'articolazione formale è

avrebbe potuto. A parte qualche conferenza d'occasione, ho pubblicato un articolo sull'argomento, *Mozart svelato*, in: *Do maggiore*, supplemento a *Casa Vogue*, Milano, marzo 1990.

(2) Vengono fornite in appendice:

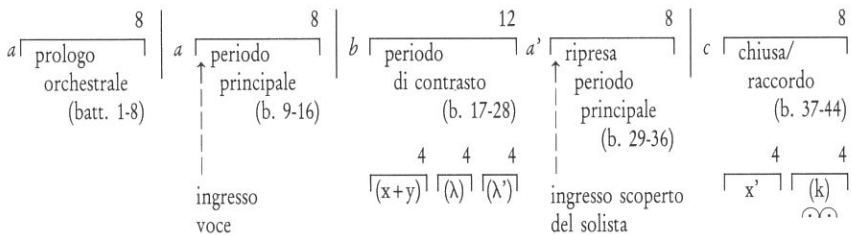
- 1) La partitura del *Larghetto*
- 2) l'abbozzo preparatorio
- 3) il medesimo abbozzo, ma trascritto in chiavi moderne e con alcune integrazioni di una mano. Mi è sembrato necessario esplicitare almeno il basso laddove mancava; in tal modo risultano meglio valutabili le funzioni della melodia mozartiana. I miei interventi sono chiusi entro parentesi [].

diversa perché assai più ricco è il materiale tematico dispiegato nella minuta; evidentemente solo in un secondo tempo Mozart decide la via della concentrazione e dell'unità.

La redazione definitiva si presenta come una regolare strofa bipartita di canzone (*a-ba'*).

Essa è preceduta da un prologo orchestrale di 8 battute (*a*) ed è seguita da un periodo conclusivo di 8 battute (*c*) che funge anche da agganziò all'Allegro successivo.

L'ultima battuta (44) è anche la prima dell'Allegro.



Il prologo orchestrale, secondo una formula a disposizione dell'Aria mozartiana, annunzia tali e quali le 8 battute della melodia principale (*a*).

Della transizione (*b*) adocchiamo intanto tre fasi di 4 battute ciascuna, delle quali l'ultima ripete la seconda, variandola.

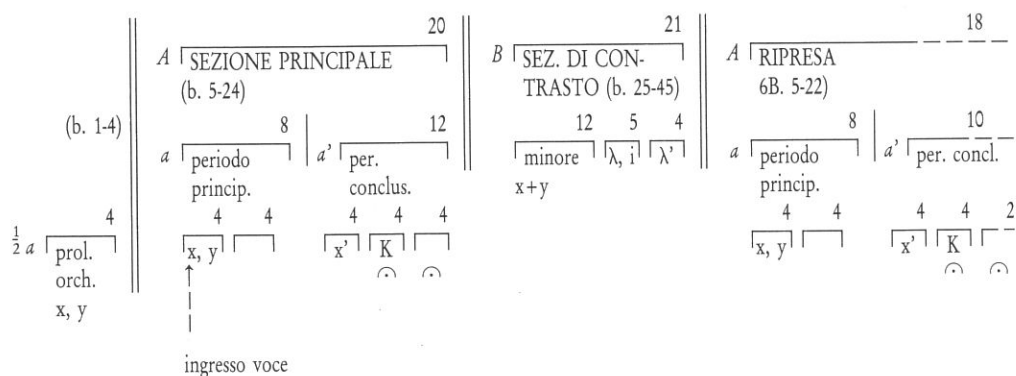
Un'invenzione singolare è quella riservata al Corno di Bassetto. Sebbene esso svolga ruolo concertante nell'Allegro seguente, la sua presenza aleggia fin dalle prime misure del Larghetto. Qui compare due volte, con tre funzioni distinte:

- 1) Enuncia il tema in sostegno dei violini; ma non è puro raddoppio perché, per morbidezza di voce e di registro, evoca il canto (prologo *a*).
- 2) Presta ancora il suo timbro a servizio d'orchestra, stavolta un raddoppio su tre ottave, in mezzo a flauto e fagotto (battute 25-28).
- 3) Finalmente esce allo scoperto, con un accompagnamento sontuoso e ammaliante, che lambisce Vitellia di spire funeree (ripetizione del periodo principale *a'*).

L'accuratissima regia sonora di Mozart costruisce così un'immagine antiretorica della morte, e ugualmente paurosa: come intravista nel fruscio di un mantello.

Tornando all'impianto formale, la presenza del Corno di Bassetto viene a precisarsi su un punto cardine, cioè la ripetizione del periodo principale (a). Dunque la simmetria del periodare devia verso la variazione 0, in altre parole, la regolarità si è sciolta in virtù del progressivo rivelarsi dello strumento.

Neppure una traccia di Corno di Bassetto risulta dalla versione preparatoria, la cui articolazione è riconducibile allo schema che segue:



Il prologo orchestrale ($\frac{1}{2}a$) qui anticipa solo le prime 4 battute del tema, secondo un'altra formula introduttiva. Si tratta di un avvio più sbrigativo e lideristico: di fatto la voce entra come a echeggiare una breve frase affermativa. La successiva sezione principale (A) si può dividere in due periodi, di cui quello conclusivo di tre fasi. Le ultime due montano ciascuna sul culmine centrale di una corona.

La sezione contrastante (B) assume prestantza vocale drammatica e presuppone una condotta armonicamente modulante ⁽³⁾, non priva di ricercatezze, chiudendo su una serie di arpeggi di dominante, tosto ripetuti e variati.

Due parole andrebbero spese a margine della ripresa che sigilla la versione preparatoria.

Noterete che essa si interrompe dopo 18 battute. Da quel punto Mozart avrebbe colorito l'armonia, avventurandola in una delle sue «code»

⁽³⁾ Esclusivamente onde allontanare interpretazioni estruse di questo passo, ho ricostruito un accenno di veste orchestrale, nella terza appendice.

soffuse. Oppure avrebbe collegato, impennandosi verso l'Allegro, in modi che ci è facile intuire, e inutile ricostruire ipoteticamente.

Nel confrontare ora le due forme, balza in evidenza la loro impressionante diversità: quella provvisoria consiste in una vera forma *A-B-A*, decisamente più ampia; la forma definitiva è soltanto una strofa di canzone (*a-ba'*), con due periodi aggiunti (uno come prologo e l'altro come chiusa-raccordo).

La forma definitiva cioè equivale a una sezione interna della forma provvisoria. È dunque mutata l'angolazione del progetto. Quello che avevamo era l'embrione di un'*aria completa*, non di una *sezione di aria*.

Concretamente, cosa ha fatto Mozart? Ha abbozzato per intero la composizione e, d'istinto o coscientemente che sia, l'ha tutta riscritta. Mutandone la struttura generale, ha riutilizzato pochi spunti, evidentemente più riusciti; e inoltre ha tenuto certe frasi che assumono funzione più efficace all'interno della nuova forma.

Ecco che Mozart mette a fuoco gli elementi tematici solo *dopo* aver steso di getto tutto ciò che gli veniva in mente del pezzo.

Sembra quasi che l'idea principale, mentre Mozart si pone al lavoro, sia ancora vaga o gli manchi. Mancano addirittura le note giuste, quelle che spunteranno attraverso opportune trasformazioni. Mozart definisce prima l'articolazione.

Risulta sottinteso il bisogno di dominare a campiture tutto il pezzo, quanto meno ipoteticamente. Ma in fretta, con altre note da quelle che saranno, con quelle che capitano. Con un brivido intravediamo il piglio necessario a Mozart per imbrigliare il suo divino talento, per dare di più rispetto alle proprie capacità, anche se superiori, affinché non restino potenziali.

Dobbiamo allora dedurre che la prassi compositiva di Mozart sfruttasse due momenti: la rapidità quasi automatica di una scrittura iniziale e una successiva valutazione empirica per le scelte definitive.

Qualora la prima stesura venisse accettata dall'autore, il pezzo poteva dirsi imbastito. Una volta completato e riempito in ogni sua parte dava luogo a uno di quei manoscritti che tanto ci stupiscono per la loro fluidità senza intoppi.

Ma se la prima stesura sommaria non fosse stata accettata? Sicuramente veniva seguita da un'altra stesura, che poteva rifondere insieme gli elementi più originali o più duttili, riprendere le soluzioni costruttive più rilevanti, scartare le inflessioni ordinarie.

È questo il caso dell'aria che abbiamo scelto.

Il problema del metodo compositivo condurrebbe a formulare ulte-

riori ipotesi, poiché pone in una prospettiva unificante l'intero corpus mozartiano.

Da una parte, abbiamo una produzione copiosa. Pile di carte fitte di musica. Di contro sparuti fogli di appunti, filiformi, spazi semivuoti.

Esiti apparentemente così lontani.

Un fattore però li accomuna.

Non soltanto i frammenti preparatori mostrano di essere svolti per linee generali, orizzontalmente. Tale caratteristica fa tutt'uno con la compilazione dei manoscritti definitivi, dove gli inchiostri procedono inequivocabilmente strato a strato. Prima cioè furono scritte le parti estreme, poi quelle di riempimento.

Dalla fucina del salisburghese proviene ancora una terza categoria di manoscritti: i tanti pezzi lasciati a mezzo. Potremmo ipotizzare che almeno alcuni di questi, anziché inizi dimenticati, fossero schizzi in attesa di elaborazione o superati nel lavoro e rifiutati.

Il nostro Larghetto legittima queste supposizioni. Inizialmente prometteva un'aria di buone maniere: se per assurdo non possedessimo una nuova stesura, chi avrebbe distinto questa prima versione dagli altri incipit mai giunti a compiutezza?

La versione finale del Larghetto è comunque assai più di una semplice riscrittura, essa raggiunge un apice di originalità nel panorama mozartiano.

Avviciniamoci al dettaglio musicale.

La testa del tema provvisorio ($1/2 a$) presenta due elementi nettamente distinti: uno disteso (x) e uno puntato (y).



L'elemento x verrà utilizzato attraverso una lieve ma sostanziale trasformazione di ritmo e di funzione tonale:



Ripiegato prima come su se stesso, ora x è aperto al canto, e l'inversione direzionale lo dispone a innalzarsi. Anche le durate si dividono ($\text{♪} = \text{♪}$) e questa frase può allacciarsi con naturalezza con la successiva. Sì, proprio le parole *vaghe catene* sembrano meglio risaltarne.

L'elemento γ è invece destinato a scomparire; lascerà tracce di poco rilievo nel flusso melodico dell'aria definitiva:

Non più di fio - ri va - ghe ca - te - ne di - scen - da I - me - ne
ad in - trec - ciar.

Qual è il risultato di questi interventi? Nonostante sembrassero lievi, quasi di microchirurgia, percepiamo un salto nel giungere all'espressione compiuta. La melodia definitiva, superato lo stadio frammentario e angoloso, acquista respiro: il clima e il fascino del pezzo sono trovati.

Seguitando a esaminare la versione preparatoria dobbiamo prendere in considerazione gli elementi che Mozart, di fronte alla loro scarsa caratterizzazione, non conciliante con se stesso, ha eliminato.

Notate le battute 9-12. Vi si profila un cromatismo ritornante nel corso della stesura provvisoria (battute 39-41), invece assente in quella definitiva.

di - scen - da I - me - ne ad in - trec - ciar.

θ , una cellula duttile, che compare in entrambe le versioni, si presta a diverse posizioni melodiche.

La conclusione provvisoria della sezione principale, si è già detto, è trifase. Le prime 4 battute trattano varianti soprattutto ritmiche di x , che introducono il valore puntato e la spazzatura, come per suggerire all'interprete una sfumatura d'ansia.

non più di fio - ri va - ghe ca - te - ne di - scen - da I - me - ne
ad in - trec - ciar. di - scen - da I - me - ne ad in - trec - ciar.

La prima frase (x') sarà trasferita pari pari nella stesura definitiva, al periodo di chiusa-raccordo (c). Lì la pausa acquista un misuratissimo valore, dopo la contabilità di apertura: un affannarsi del petto, ma leggero, un singhiozzo accennato.

L'esigenza di ordinare in un modo migliore rispecchia una forma mentis affatto in antitesi rispetto all'iconografia mozartiana. Il compositore prova, valuta, ricolloca.

Non importa se per un calcolo cosciente o per la scelta di un istante; non importa se questa operazione avvenisse saltuariamente durante il lavoro.

Importa l'atteggiamento mentale di Mozart, la sua volontà selezionatrice e ordinatrice.

Passiamo a osservare, nella versione preparatoria, la caratteristica successione di sedicesimi in arpeggio ascendente e ribattuto (K , battuta 17).



Questa idea, un poco aggiustata, serve da culmine nel Larghetto definitivo:



Il grosso della sezione contrastante (B) non trapassa, resterà muto allo stato di appunto. Possiamo trovare una spiegazione alla decisione di Mozart?

Ne avevamo definito drammatici gli accenti; il loro incedere presupporrebbe sprazzi di armonia ricercata, ma allo stesso tempo tutta la sezione è metricamente meccanica, diciamo pure banale. Scandita battuta dietro battuta, come può piacere a Mozart? Tale passaggio acerbo e inessenziale viene per intero abbandonato ($x+y$).

25 $x+y$
 Strella fra barbara a-spre ri-tor-te veggo la mor-te ver me-a-van-zar.
 33 λ 36
 Strella fra barbara aspre ri-tor-te veg-go la mor-te ver me-a-van-
 40 i X
 zar-la morte veg-gola mor-te ver me-a-van-zar.
 Vc. e B.
 f p

Soltanto le battute 33-36 ci appaiono, in trasparenza, dietro le battute definitive 17-20, armonicamente più posate. Il modulo ritmico è quello di $(x+y)$; la voce protende arpeggi divaricanti, semplicissimi e tuttavia non scontati:

($x+y$)
 17 20
 Sret-ta fra bar-ba-re a-spre ri-tor-te

Impossibile evitare che un certo rammarico ci assalga, se ritorniamo con la mente alle seguenti battute (i), omesse da Mozart nella redazione ufficiale:

40 i
 me-a-van-zar la morte
 Vc. e B.
 f

Eppure non erano invenzione da poco!

La voce di Vitellia si piegava a un improvviso cromatismo discendente, un brivido, e sussultava di terrore, come dinanzi alla morte in persona. Indicando *forte* al basso, qui Mozart immaginava il trasalire degli archi. Inoltre il musicista introduceva una ripetizione di parole fuori

testo: *la morte*. È uno di quei tratti tipici di Mozart, che ne scolpiscono al vivo i personaggi e la drammaturgia.

A parte l'eliminazione di *i*, la versione definitiva eredita il contrapporsi di λ e λ' , con qualche adattamento. Mentre prima si rispondevano voce e bassi, il dialogo viene ridistribuito: voce con archi da un lato, fiati dall'altro. Infine λ' accoglie più tornite fioriture vocali.

La struttura primitiva qui ha complessivamente fruttato ⁽⁴⁾, sebbene poche intuizioni in sé fossero subito felici. La posizione sulla dominante, e la funzione di collegamento al periodo principale, sono infatti comuni nelle due versioni. Ma dobbiamo prendere atto che i tre elementi dell'originario B ($x+y$, e seguenti) si equilibrano incomparabilmente meglio nella versione definitiva. Dopo tante iterazioni eloquenti, sentivamo qualcosa di sproporzionato con l'agile sopraggiungere di λ , cosa che non accade nella redazione ultima.

21

veg - go la mor - te ver - me a - van - zar, veg - go la mor - te

⁽⁴⁾ Torna opportuno rileggere un istante lo schema formale relativo alla prima versione. È come se il musicista, nel rielaborare, prendesse il materiale di *B*, applicandogli le proporzioni metriche di *a'*.

27

ver-me-a-van-zar.

Da non sorvolare il bel ritocco apportato ai vocalizzi (λ'). Le cui note, si badi, non sgorgano immediate quanto la scansione sillabica, azzeccata nel suo insieme:

λ'

Vers. provis. *ver-me-a-van-zar.*

Vers. definit. *ver-me-a-van-zar.*

Giunti in fondo a questo volo di trasformazioni, constatiamo che, della stesura anteriore, solo quattro battute rimangono tali e quali (x').

L'aspetto che ci sorprende è la semplicità ottenuta da Mozart. Non intesa come privazione: tutt'altro. Semplicità come ricercata categoria estetica.

Un ultimo minuscolo particolare. A chiunque sembrerebbe ininfluenza nella sostanza, invece è decisivo agli occhi di Mozart.

Osserviamo la seguente cellula di conclusione:

(batt. 24) *in-trec-ciar.*

(b.45) *mea-van-zar.*

Subisce un'impercettibile correzione ⁽⁵⁾, e viene alleggerita:



Stando così le cose, come non pensare a una metodologia compositiva di Mozart?

Consideriamo astrattamente due ipotesi:

- 1) che una febbrile urgenza abbia precipitato sulla carta passaggi mentali altrimenti impliciti;
- 2) che il lavoro esaminato per questa parte di Aria fosse cura concessa da un maggior tempo a disposizione.

In entrambi i casi, questi appunti assurgono a emblema e chiave dell'impegno creativo mozartiano.

Oltre che protendere nel vuoto un arco talvolta provvisorio, la scrittura automatica libera energie.

Per ogni artista è necessario raggiungere la propria *necessità*, e questo può essere uno dei metodi: con scioltezza fulminea fissare, poi costruire. In mezzo alle scorie della banalità si sono posati spunti fra i quali Mozart individua e sceglie i nuclei tematici. Così mette a fuoco e dà forma alla fisionomia attesa.

Alcuni passi, invece non gli paiono rientrare nell'organicità del discorso, voluta o intuita. Essi, seppur espressivi, impietosamente scompaiono, eliminati: Mozart è intransigente.

Molti compositori si sarebbero arrestati qui, avrebbero rinunciato all'efficacia dell'insieme per la bellezza di una scheggia. Mozart, proprio perché dotato di un'immaginazione superiore al normale, può pretendere di più.

I manoscritti definitivi di Mozart danno spesso un senso di scorrevolezza imperscrutabile, ma si potrebbe studiarne la calligrafia in relazione agli stadi immaginativi, alle fasi del comporre: le cancellature e tutto ciò che denoti mutamento di idea, inversioni o chiarimenti progettuali.

⁽⁵⁾V'è una spiegazione abbastanza probabile. La cellula suonerebbe troppo omogenea a θ' per convivere nella stessa battuta.

Mozart riempie a strati la pagina. Fa sorridere quando anche lui si stanca, si distrae, quando nell'orchestrare gli capiti di sbagliare pentagramma come a un principiante.

Pure ai profani è evidente che Mozart prenda il linguaggio della sua epoca così com'è; e tuttavia si distingue fra mille.

Mozart modifica la sintassi dei suoi contemporanei, cioè impone un ordine diverso agli stessi elementi, agli elementi che usano tutti gli altri compositori.

Bisognerebbe riflettere su questo. Perché può significare una sola cosa: che la sua musica dissimuli uno sforzo costante, di oltrepassare continuamente i propri limiti. I limiti di uno sconfinato talento naturale.

APPENDICE 1

Nº 23 Rondo ^{*)}
Larghetto

Flauto
Oboe I, II
Corno di Bassetto in Fa / F
Fagotto I, II
Corno I, II in Fa / F
Violino I
Violino II
Viola I, II
VITELLIA
Violoncello e Basso

7

Non piu di fio - ri va - ghe ca - te - ne di - scen - da I -

*) Ein abweichender Entwurf zu No. 23 ist im Anhang I als Nr. 6, S. 331, wiedergegeben.

14

me - ne ad in - trec - ciar. Stret - ta fra bar - ba - re a - spre ri - tor - te

21

veg - go là mor - te ver - me a - van - zar, veg - go là mor - te

27

p

p

p

(*J*)

ver - me a - van - zar. Non più di fio - ri va - ghe ca - te - ne

33

p

p

p

di - scen - da l - me - - ne ad in - trec - ciar,

37

non più di fio - ri va - ghe ca - te - ne

41 Allegro

di - scen - da l - me - ne ad in - trec - ciar. In - - fe -

APPENDICE 2

6. Zu No. 23

Abweichender Entwurf
Larghetto

Violino I

Violino II

Viola

VITELLIA

Violoncello e Basso

Non più di fio-ri va-ghe ca-te-ne di-scen-da I-

10
VITELLIA
me - ne ad in - trec - ciar. non più di fio - ri va - ghe ca - te - ne

17
di - scen - da I - me - ne ad in - trec - ciar. di - scen - da I - me - ne ad in - trec - ciar.

25
(x + y)
Stret - ta fra bar - ba - re a - spre ri - tor - te veg - go la mor - te ver - me a - van - zar.

33
Stret - ta fra bar - ba - re a - spre ri - tor - te veg - go la mor - te ver - me a - van -

40
VITELLIA
zar - la mor - te veg - go la mor - te ver - me a - van - zar. dal segno 18 battute.

Vc. e B.

APPENDICE 3

a-spre ri-tor-te veggo la morte ver me-a-van-zar. Stretta fra barbare a-spre ri-

tor-te veggo la-mor-te ver-me-a-van-zar— la morte veg-gola mor-te ver me-a-van-zar.

f *p*

Larghetto

Violino I

VITELLIA

Violoncello e Basso

Non più di fiori va- ghe ca- te- ne di- scen- da I-

me- ne ad in- trec- ciar. non più di fio- ri va- ghe ca- te- ne di- scen- da I-

me- ne ad in- trec- ciar. di- scendal- me- ne ad in- trec- ciar. Stretta fra barbare

f *p*

Cr. in Fa

Violino I

Violino II

Viola

Indirizzo dell'autore:

Salvatore Sciarrino - Corso Vittorio Emanuele 7 - I-06012 Città di Castello

