



## SALVATORE SCIARRINO (\*1947)

### CD1

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | <b>Variazioni</b> for violoncello and orchestra (1974)<br>violoncello: Francesco Dillon | 22:51 |
| 2 | <b>Allegoria della notte</b> for violin and orchestra (1985)<br>violin: Marco Rogliano  | 17:08 |
|   | <b>Frammento e Adagio</b> for flute and orchestra (1991):                               |       |
| 3 | <b>Frammento</b>  | 10:06 |
| 4 | <b>Adagio</b><br>flute: Mario Caroli  | 7:07  |

**TT:** 57:12

### CD2

- |            |  |              |
|------------|--|--------------|
| 1          | <b>Morte di Borromini</b> for orchestra and speaker (1988)<br>speaker: Moni Ovadia | 27:09        |
| 2          | <b>I fuochi oltre la ragione</b> for orchestra (1997)                              | 31:41        |
| <b>TT:</b> |  | <b>58:50</b> |

### CD3

- |            |   |              |
|------------|---|--------------|
| 1          | <b>Recitativo oscuro</b> for piano and orchestra (1999)<br>piano: Daniele Pollini | 16:44        |
| 2          | <b>Il suono e il tacere</b> for orchestra (2004)                                  | 17:35        |
| 3          | <b>Shadow of sound</b> for orchestra (2005)                                       | 17:57        |
| <b>TT:</b> |   | <b>52:16</b> |

**Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI · Tito Ceccherini** conductor

## Salvatore Sciarrino *Orchesterwerke* Martina Seeber

Unter streng ökonomischen Gesichtspunkten wäre Salvatore Sciarrinos Orchestermusik definitiv ein Fall für die Unternehmensberatung. Wenn in *Morte di Borromini* 82 Musiker die Raumkapazitäten der Konzertbühne an ihre Grenze führen, so ist das kein Ausnahmefall. Allein zehn Schlagzeuger haben im Hintergrund ihr Instrumentarium eingerichtet. Das Aufgebot entspricht den üppigen Maßstäben der spätromantischen Sinfonik, wo Fülle und Klanggewalt die gestiegenen Lautstärkebedürfnisse des modernen Publikums befriedigten. Bei Sciarrino hingegen durchwehen den Saal fast provozierend winzige Klangergebnisse, sie vermitteln kaum mehr als nur eine leise Ahnung des Möglichen. Ein Trompeter lüftet vorsichtig den Dämpfer, das Crescendo erreicht an der Obergrenze das Pianissimo. Ein Riesenapparat sitzt in Wartestellung. Satte Streicherharmonien sind in Sciarrinos Orchesterwerken ebenso selten zu hören wie ein lauter Hornruf. Der charakteristische Klang wird von luftigen Streicherflageolets dominiert, vom Schaben der Bögen über das Holz, von den Klappen- und Atemgeräuschen der Holzbläser sowie vom leisen Pochen der großen Trommel. Mit der traditionellen, sinfonischen Palette haben diese Schattenklänge und Echowelten nur entfernt zu tun. Ohne das große Aufgebot, ohne den Anschein der Verschwendung von Arbeitskraft, ließe sich Sciarrinos Musik allerdings nicht realisieren. „Es

muss nicht erstaunen“, formuliert der gebürtiger Sizilianer zu seiner Rechtfertigung, „dass nur ein echtes, aber auf andere Weise eingesetztes Sinfonieorchester in der Lage ist, die neuen Klangsphären zu erzeugen und ihnen die entsprechende Bedeutung zuzuweisen.“ In der Tat wird ein schnalzend Zungenschlag im Konzertsaal überhaupt erst wahrnehmbar, wenn mehr als ein Klarinetist ihn hervorbringt. Erst das Kollektiv ist in der Lage, das Minimalereignis über die Hörschwelle zu heben. Sciarrinos reduzierte Orchesterlandschaften brauchen das große Aufgebot für ein Resultat, das am unteren Ende der akustischen Messbarkeit liegt. Auch der so häufig eintretende Stillstand im Produktionsprozess und das fortwährende Verharren in der Stille gewinnen an Bedeutung, wenn nicht ein Kammerensemble, sondern eine knappe Hundertschaft während der Arbeit in Reglosigkeit verfällt. Salvatore Sciarrino ist bekennender Klangökologe. Inmitten einer immer lauterem Umwelt und einer beschleunigten Zeitwahrnehmung predigt er das Innehalten. In der Stille, in der Leere, im Nichts, so erklärt er, begegnen wir uns selbst, unseren nächtlichen Ängsten ebenso wie den verlorenen Träumen. Die Abwesenheit von Schall, so postuliert er weiter, soll durchaus „einen Druck auf das Ohr ausüben“, ähnlich wie auch John Cages berühmte 4 Minuten und 33 Sekunden Stille den Hörer psychisch und physisch auf sich selbst zurückwerfen. Es geht um die größtmögliche, äußere Stille, in der wir uns selbst zuhören, dem Atem, dem Herzschlag und im Extremfall

dem Rauschen des Blutes in den Adern. Über weite Strecken schildert Sciarrinos Musik nichts als die Geräusche des auf seine elementaren Funktionen reduzierten Körpers. Das Orchester atmet, keucht, hechelt und schnarcht, während sich der Rhythmus des Herzklopfens dem jeweiligen Zustand anpasst. Die leise Intimität des menschlichen Körpers wird in den Konzertsaal projiziert, ein imaginärer Riesenleib: „Im Gegensatz zu anderen klingt die Musik, die ich schreibe hyperreal, da sie dem Geräusch besonders nahe steht [...] Man benötigt für sie eine Offenheit und Sensibilität für die Geräusche der Welt. Das Zeitalter der Moderne fällt mit der Bestätigung eines mehr oder weniger offensichtlichen Naturalismus zusammen, ohne den sich in der Kunst heute wenig rechtfertigen ließe.“

Im Naturalismus, vor allem aber in der Musikalisierung archetypischer, körperlicher Vorgänge wie des Atmens und des Herzklopfens formuliert Sciarrino seit den Siebziger Jahren seine Ästhetik - zunächst als erklärte Gegenposition zum Serialismus. Dabei bezieht sich die Gegenständlichkeit nicht allein auf die Repräsentation des menschlichen Organismus. Mit schöner Unregelmäßigkeit bricht auch Außenwelt in den sinfonischen Raum ein. Das geschieht in der Regel so explizit, dass sich über die Interpretation der akustischen Phänomene kaum streiten lässt. Die Glocken, Sirenen- und Baustellengeräusche in *Morte di Borromini*, einem Orchesterwerk mit Sprecher, in dem der barocke Baumeister Francesco Borromini auf dem Sterbebett

die Umstände seines Selbstmords schildert, der Pistolenschuss in *I fuochi oltre la ragione*, das leise Donnerrollen in *Variazioni* für Cello und Orchester – überall finden sich Echos der Alltagswirklichkeit. Fast immer übersetzt Sciarrino das akustische Vokabular der Natur und der Zivilisation mit den Mitteln des klassisch-sinfonischen Instrumentariums, bisweilen aber nimmt er auch, wie mit der Pistole, die Requisiten des Alltags zu Hilfe.

In dieses naturalistische Konzept fügt sich durchaus auch das Konzept der „Zeitfenster“. Sciarrino definiert die Fensterform als Kombination verschiedener, paralleler Zeitdimensionen, wie sie sich beispielhaft im zweisätzigen *Frammento e Adagio* zeigt. Die harten Schnitte widersprechen dem Gedanken des organischen Wachstums nicht, sie ergänzen ihn. Zwar berechnet Salvatore Sciarrino seine Werke nicht nach den Formeln der Fraktalgeometrie, aber er hat die naturwissenschaftlichen Forschungen studiert und 1998 in seiner musikalischen Figurenlehre *Le figure della musica* wiederholt darauf verwiesen. Auch der Pistolenschuss ist in diesem Zusammenhang nichts anderes als ein genau beobachtetes Naturphänomen. Als „Little Bang“ ist er „ein unvorhersehbares Element, das in eine statische Situation eingreift und nicht ohne Konsequenzen bleibt“. Der schockierende und zugleich erlösende Knall beendet in *I fuochi oltre la ragione* eine Stagnation, die sich fast bis zur Unerträglichkeit in die Länge zog. Ungezählt sind im Gesamtwerk die Passagen, in denen sich kaum eine oder nur winzige Ent-

wicklungen abzeichnen. Sciarrino zelebriert – bisweilen mit der Ausdauer eines Kerkermeisters – die Langsamkeit und das Warten. Seine Suche gilt Ausnahmesituationen, die den Hörer auf sich selbst zurückwerfen. Sie können - durchaus beabsichtigt - an den Rand des Wahnsinns führen, aber auch – etwa in *Shadow of sound* oder *Il suono e il tacere* - zur entspannten Meditation. Wie die Stille dem Lärm des Alltags entgegenwirkt, ist auch die Langsamkeit ein Gegenentwurf zur beschleunigten Gegenwart und die Reduktion auf ein Minimum an Material die Antwort auf die Datenmassen des Digitalzeitalters. Überhaupt mag man sich Sciarrino eher als barocken Künstler vorstellen, der unermüdlich *Memento mori* komponiert und zugleich ein lustvolles Spiel mit Sein und Schein treibt. Nicht umsonst erinnern seine Wiederholungsgorgien in ihrer Schattenhaftigkeit und den minimalen Variationen ein und desselben Motivs an die Spiegellabyrinth des Barock. Das Echo ist wichtiger als das Sein. Bezeichnenderweise nennt Sciarrino seine Wiederholungen „geistige Echos“, während die Titel an Nacht, Tod und Schweigen gemahnen und das Klangmaterial kaum anders als morbide zu nennen ist. Selbst ein Solocello ist bei Sciarrino nur als flirrender Schatten zu hören. Bläser produzieren körperlose Töne, mehr Hauch der Vergänglichkeit, als satter Klang des Lebens. Nur selten drängt ein Instrument so physisch in den Vordergrund wie das Klavier in *Recitativo oscuro*. In der Regel sind sowohl die Protagonisten als auch die asketischen Orchester-

landschaften so durchsichtig, als befänden sie sich kurz vor der Auflösung. Mendelssohn-Bartholdys *Violinkonzert*, das die Dunkelheit von *Allegoria della notte*, so Sciarrino, wie ein „Geistesblitz“ erhellt, ist nur der Auslöser für eine weitere Expedition in die fahle und der Zeit entthobene Geisterwelt der Erinnerung: „das Echo öffnet einen anderen Raum, die andere, die unbewohnte Seite des Planeten Mendelssohn“.

Sciarrino ist sich nicht nur in der Orchestermusik über die Jahrzehnte hinweg erstaunlich treu geblieben. Sein Bekenntnis zum musikalischen Naturalismus, zur Klangökologie und seine Neigung zu barock-nächtlichen Topoi lassen sein Gesamtwerk überaus homogen erscheinen. Dennoch zeichnen sich am Horizont Entwicklungen ab. In den alles beherrschenden Seufzerfiguren der beiden späten Orchesterstücke *Il suono e il tacere* und *Shadow of sound* klingen zwar zutiefst barocke Sehnsüchte auf, aber sie überraschen zugleich durch ihre Klangfülle und Sanglichkeit, zu der sich Sciarrino eindeutig bekennt. „Tatsache ist“, erklärt er heute, „dass meine Musik immer mehr Stimme werden will“.

## 1. Variazioni

for violoncello and orchestra

Mit suggestiven Klanglandschaften betritt der erst 27-jährige S. Sciarrino in seinen *Variazioni* die Orchesterbühne. In diesem frühen Werk zieht Sciarrino die persönlichen und mit keinem anderen Komponisten seiner Zeit vergleichbaren Konsequenzen der Avantgarde der 50-er und 60-er Jahre. Sehr früh hat Sciarrino den Klang und dessen Tiefenperspektiven als sein zentrales Medium entdeckt. Diese *Variazioni* sind keine dialektisch entwickelnden, einen voranschreitenden Prozess übersetzenden Veränderungen, sondern ein unentwegtes Pulsieren eines Klangapparats, das aus der Stille kommt und in der Stille wieder verschwindet. Sciarrino nimmt den Hörer auf eine stationäre Reise ins magische Innere des Klangs mit – als "Übergang vom Augenblick zum Dauerhaften, vom flüchtigen Eindruck zur Figur" (S. Sciarrino). P.O.

## 2. Allegoria della notte

for violin and orchestra

Das Konzept zu diesem Stück entstand 1976, als Gegenpart zu den *Sei capricci* für Violine. Im Solopart verzichtet Sciarrino auf die Flageolettklänge, die seine Schreibweise für Streicher bisher auszeichneten. Sciarrino versteht die *Allegoria* als eine Art Echo auf Mendelssohns Violinkonzert: die unbewohnte Seite des Planeten Mendelssohn.

## 3. + 4. Frammento e Adagio

for flute and orchestra

*Frammento* geht auf frühere Notizen Sciarrinos zu einem Flötenkonzert zurück. Der ursprünglich geplante Titel, *Ninfeo dei pensieri*, verweist auf den Nymphentempel als ein luftiges Gebäude, das weniger von der Präsenz des Göttlichen erfüllt ist als vielmehr von der gespannten Erwartung einer göttlichen Erscheinung. Die Flöte, so Sciarrino, hält in diesem Tempel ein Zwiegespräch mit dem Echo. Formal spielt sich das Stück auf mehreren parallelen und polyphonen Ebenen ab.

1992 entstand das *Adagio* als „Krönung“ des Fragments. Inzwischen hat Sciarrino seine „Fenster-Form“ entwickelt: die Arbeit mit verschiedenen Zeitfenstern. Die Idee des Pluralistischen bleibt also, nur versteht Sciarrino sie nun stärker als bisher als Ausdruck unserer Zeit: des Computerzeitalters mit seinen Parallelwelten. Weitere Kompositionsprinzipien im *Adagio* sind Fragmentierung und Wiederholung: beide sind für Sciarrino Ausdruck des Atems als physiologische Grundfunktion.

## II

### 1. Morte di Borromini

for orchestra and speaker

Der Text zu diesem Orchesterwerk mit Vorleser basiert auf einem Diktat des Barockarchitekten Francesco Borromini, der u.a. in Rom

am Petersdom und an der Kirche San Giovanni in Laterano arbeitete und sich 1667 von Depressionen geplagt das Leben nahm. Kurz vor seinem Tod notierte ein Arzt die umständliche Beschreibung des Baumeisters von jener Nacht, in der er sein Testament machen wollte und sich schließlich in sein Schwert stürzte. Sciarrinos Musik will die Ereignisse nicht beschreiben, sondern die Empfindungen und den Wahnsinn dieser Nacht wiedergeben.

## **2. I fuochi oltre la ragione** for orchestra

Ein großer Teil der menschlichen Handlungen entzieht sich der Vernunft, schreibt Sciarrino, und er versteht die Kunst als stumme und schreiende Zeugin der Grausamkeiten der Menschheitsgeschichte. Muss die Musik sich daher verändern, sich den Geräuschen der Welt anpassen? Nein, meint Sciarrino: Seine Musik wirke hyperreal, da sie dem Geräusch nahe sei. Und doch benötige er für seine klanglichen Vorstellungen ein Sinfonieorchester. In diesem Werk ist vor allem dessen dynamischer Aspekt bedeutsam: Er definiert auf psychoakustische Weise die charakteristischen Momente jedes Phänomens: Anfang, Höhepunkt und Schluß.

### **III.**

#### **1. Recitativo oscuro**

for piano and orchestra

Im Obskuren Rezitativ wird das Klavier laut Sciarrino zu einer Art sprechender Figur, die – einst undenkbar – Dialoge andeutet: zwischen den Klaviertasten und höchst naturalistischen Klangausbrüchen. Das Orchester spielt seinerseits nicht auf der Klaviatur seiner sinfonischen Möglichkeiten, sondern bietet nur eine begrenzte Auswahl. Statt des traditionellen instrumentalen Rollenspiels treffen wir hier Klang-Präsenzen an: eine von Ungeheuern bewohnte Landschaft, in der sich die Wahrnehmung jedes Hörers bricht.

#### **2. Il suono e il tacere**

for orchestra

Ein Seufzen geht durchs Orchester. Oder ist es nur eine Tonfolge, die in einem abwärts gerichteten Glissando endet? Sciarrinos Musik ist Klangrede unterhalb der Wortgrenze: Das Stöhnen der Kreatur, ein „Ach!“, vielfach gespiegelt zwischen Streichern und gedämpften Trompeten – und unter allem der Unruhe-Puls des Herzens.

#### **3. Shadow of sound**

for orchestra

Die Flöte ist das Instrument, das den Atem am deutlichsten hörbar macht – somit ist sie

Protagonistin par excellence in Sciarrinos physiologischem Kosmos. Luft ist in *Shadow of sound* aber nicht nur Element der Atmung, sondern auch Konstruktionsprinzip: Luftig, fast körperlos ist das Klanggebäude in *Shadow of sound* – wie der Nymphentempel

im fast zwanzig Jahre älteren *Frammento*. Streicht der Wind durch diesen Bau, wird das Orchester zur Äolsharfe.

**Kornelia Bittmann**  
(ausg. *Variazioni*)

## **Der Klang der Elemente** **Salvatore Natoli**

Müsste ich einen Ausdruck finden, der die Musik Sciarrinos beschreibt, so würde ich sie als „Musik der Elemente“ bezeichnen. Wo bei ich als Elemente hier das verstehe, was die Vorsokratiker so nannten: Erde, Wasser, Luft und Feuer. Diesen würde ich noch den „Klang“ anfügen. Sciarrino bewegt sich im Element des Klanges: der Klang ist sein Element. Die Natur ist Klang, klingt wieder in jedem ihrer Bestandteile: dem mineralen, dem pflanzlichen, dem animalischen. Daher glaube ich, man müsste mehr von Klangmaterialien, von Klang-Materie sprechen, ob es sich nun um Geräusche, Tonhöhen oder Klangfarben handelt. Aus dieser Materie lässt Sciarrino musikalische Figuren entspringen, die sich dann als Kontrast, Ähnlichkeit, Überlappung und Anhäufung abzeichnen. Aus Klang-Keimzellen entwickeln sich nach und nach kohärente Formen, die sich schließlich stabilisieren – präzise, erkennbare Klang-Blöcke. Der Zufall verbindet sich mit der Ordnung. Diese enthüllt

eine verborgene Ordnung, die der Entstehung der Formen vorangeht und sich in allen Erscheinungen wiederholt.

Die Töne kommen aus der Leere; die Leere ist der Ort, in welchem Sciarrino Konstellationen aufbricht, Orte, wo die Himmel lesbar werden (W. Benjamin). Diese Konstellationen vermitteln sich beim Hören von *Shadow of sound* (2005). Hier tauchen die Töne beinahe aus kosmischer Tiefe auf – unverwüstlich; und aus der Stille ein Hintergrundgeräusch, auf welchem sich Linien abzeichnen, sich Körper und Bewegungen bilden.

Der Klang entwickelt aus sich Formen, und Sciarrino schafft mit seiner Musik Klang-Räume; keine Atmosphären, eher „imaginäre Orte“ und Visionen. Daher gelingt es Sciarrino, den Zuhörer in seine Musik hineinzuführen wie in sein Element. Seine Musik ist nicht beschreibend; sie hat mehr mit Physiologie zu tun als mit Darstellung.

Sie besteht aus Kreischen, aus Schlägen,



Pulsationen, Atmen, hypnotischen Wiederholungen, fernen Klängen und Intervallen - und Stille. Sie ist "stofflich", ohne realistisch zu sein.

Er komponiert Tonkonstellationen, die die Wahrnehmung schärfen, die Sensibilität aktivieren. So öffnen sich imaginäre Räume. Das Imaginäre bevölkert sich. Man kann den Naturalismus Sciarrinos so umreißen, wie dies Aristoteles allgemein von den Künsten formuliert hat: sicher ahmt sie die Natur nach, aber nicht, weil sie abzeichnet, kopiert; im Gegenteil; weil sie in verwandter Weise das tut, was sie erschafft.

Sciarrinos Musik schafft Räume über die Zeit, Spannung durch die Abfolge, in manchen Fällen Ekstase. Eine Art, mit der Sciarrino Raum schafft, ist das Erzeugen von Echoeffekten. Mit Echoeffekten stellt Sciarrino imaginäre Räume her. Das Echo enteilt und kehrt zurück. Es schafft von sich aus Abstand. Um das nachzuvollziehen, genügt es *Morte di Borromini* zu hören: ein Glockenschlag, dann ein Ton, der eine Stimme oder eine Klage sein könnte. Was aber ist dieses Echo? Es ist das

Leben, das fortlebt und wiederkehrt, das nun flieht, während wir noch an ihm hängen. Ist es Sehnsucht wegen der Flüchtigkeit der Dinge, wegen deren Auflösung ins Nichts? Und daher Anerkennung der Kostbarkeit ihrer Existenz? Oder ist es ein Gefühl des Loslassens, ein Sich-Trennen vom Leben, von der Welt? Ist es das Alleine-Bleiben?

Das Stück beharrt von Anfang an auf einer gehaltenen Note, fährt elegisch und gleichzeitig bitter fort. Was ist es? Die Zeit, die eintönig und in ihrem trägen Verlauf das Leben mit sich zieht? Aber wohin? Zu seinem Ende? Aber dieser langsame, müde Fluß wird plötzlich gestört, als würde der Körper von Schüttelfrost und Krämpfen erfasst. Dann Tumulte, plötzliches Tosen. Ist es Rebellion, Zorn oder Verzweiflung? Und schließlich, in der Ohnmacht die Wut auf sich selbst, das Sich-Töten. Alles ist skandiert von langsamen Tempi; es ist Meditation, Ekstase. Sciarrinos Musik macht sehend, öffnet die Augen des Geistes. Sciarrino trägt das Hören hinein in die Materie des Klangs, als ob sie sein Ur-Element wäre, so, als hätte die Musik sich immer darin befunden.

Gekürzte Version; Originalversion (ital.) vgl. S.18ff

[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

Salvatore Natoli, geb. 1942, Philosoph, Studien zur Beziehung von Sprache und Ethik.

## Salvatore Sciarrino *Orchestra Works* Martina Seeber

Strictly from an economic point of view, Salvatore Sciarrino's orchestral music would definitely be a case requiring the services of a management consultancy. It is not exceptional, for example, for the 82 musicians needed for *Morte di Borromini* to fill the concert stage to its utmost capacity. There are ten percussionists alone, who set up their full range of instruments in the background. The numbers are in keeping with the generous standards of a late Romantic symphony, which satisfy the higher expectations of a modern audience with regard to sheer volume. In the case of Sciarrino, however, the tonal events wafting through the hall are almost provocatively tiny; they convey little more than a faint suggestion of what might be possible. A trumpeter cautiously opens his mute; the upper limit of the crescendo is a pianissimo. A gigantic ensemble of instruments sits on hold, as it were. Lush harmonies in the strings are just as rare in Sciarrino's orchestral works as loud horn calls. The characteristic sound is dominated by breezy string harmonics, by the rasping of bows on wood, by the tapping of the woodwind's keys and the players' breathing as well as by the soft thumping of the bass drum. There is only a distant relationship between the traditional symphonic palette and these shadowy sounds and echoic worlds. But without the large number of instruments, without this apparent surplus of manpower,

Sciarrino's music could not be brought to life. "It should not be surprising", explains the Sicilian-born composer, "that only a genuine symphony orchestra – but one used in a different manner – should be capable of producing these new tonal spheres and giving them the necessary meaning." Indeed, the click of a tongue in the concert hall is perceptible only when produced by more than one clarinetist. It takes the collective power of the musicians to raise such a minimal event above the threshold of hearing.

Sciarrino's reduced orchestral landscapes need the large ensemble to achieve a result that still lies at the lower end of acoustical perception. The frequently occurring standstills in the production process and the incessant silence gain new meaning when it is not a chamber ensemble but rather close to a hundred musicians who become motionless during the work.

Salvatore Sciarrino is an confessed "sound-ologist". Surrounded by an environment that is constantly becoming louder and an accelerated perception of time, he advocates pausing for a moment. In the silence, the emptiness, the nothingness, he explains, we encounter ourselves, our nocturnal fears as well as our lost dreams. The absence of sound, he continues, is intended to "put pressure on the ear", just as John Cage's famous 4'33" (*Four Minutes and Thirty-three Seconds*) of silence, brings listeners to themselves, emotionally and physically. It is a question of the largest possible external silence in which we can

listen to ourselves, our breath, our heartbeat and, in extreme cases, the circulation of our blood. Large stretches of Sciarrino's music reflect nothing but the noises of the body reduced to its elementary functions. The orchestra breathes, pants, wheezes and snores, while the rhythm of the heartbeat adjusts to the respective condition. The quiet intimacy of the human body is projected into the concert hall, an imaginary giant body: "In contrast to that of composers, the music I write seems hyper-real because it is especially close to noise. [...] It requires of the listener an openness and sensitivity to the noises of the world. The modern age coincides with the confirmation of a more or less obvious naturalism without which there is little in today's art that can be justified."

In naturalism, but especially in the musicalisation of archetypical, corporeal processes, such as breathing and heartbeat, Sciarrino has been formulating his counterposition to serialism since the 1970s. But the representationalism is not restricted to the human organism. With pleasant irregularity the external world breaks into the symphonic space. As a rule this takes place so explicitly that there can hardly be any misunderstanding of the interpretation of the acoustical phenomena. The bell, siren and building-site noises in *Morte di Borromini*, the pistol shot in *I fuochi oltre la ragione*, the soft roll of thunder in *Variazioni* for cello and orchestra: everywhere there are echoes of everyday reality. Almost always Sciarrino translates the acoustical vocabulary

of nature and civilisation by means of classical symphonic instruments, but sometimes he also uses the objects of everyday life, such as the pistol.

A naturalistic aesthetic determines details and large formal structures in equal measure. The cyclic succession of breathing in and out creates the rhythms and tempo of the moment, but at the same time longer developments also take place in the form of wavelike movements, which signal growth or decay. While Salvatore Sciarrino does not calculate his works according to the formulas of fractal geometry, he has studied the research of the natural sciences, to which he repeatedly pointed in 1998 in his essay on musical figures, *Le figure della musica*. In this context, the pistol shot as well is simply an exactly observed natural phenomenon. As a "little bang" it is "a unforeseeable element that intervenes in a static situation, not without consequences." In *I fuochi oltre la ragione* the shocking and at the same time releasing bang ends period stagnation that had lasted almost to the point of intolerability. Throughout the work there are countless examples of passages in which development is tiny or completely lacking. Sciarrino celebrates slowness and waiting – sometimes with the patience of a jail-keeper. He searches for exceptional situations that throw the listeners back upon themselves. These can be deliberately designed to lead right to the edge of madness, but also – as in *Shadow of sound* or *Il suono e il tacere* – to relaxed meditation. Just as silence counteracts the noise of every-

day life, slowness is also a counterdesign to an accelerated present, and a reduction to a minimum of material is a response to the masses of data in the digital age. In fact, one might imagine Sciarrino to be a Baroque artist, who tirelessly composes memento mori and at the same time enjoys playing a game with appearance and reality. It is not without reason that his repetitive orgies are reminiscent of the mirrored labyrinths of the Baroque period in their vagueness and minimal variation of one and the same motif. The echo is more important than the reality. Significantly, Sciarrino calls his repetitions a “spiritual echo”, while the title is reminiscent of night, death and silence, and the sound material can hardly be termed anything but morbid. Even a solo cello is only a flickering shadow in Sciarrino’s music. The winds produce disembodied tones, more a breath of transitoriness than the solid sound of life. Seldom does an instrument push its way as physically into the foreground as does the piano in *Recitativo oscuro*. As a rule both the protagonists and the ascetic orchestral landscapes are so transparent that they seem about to disintegrate. Even Mendelssohn-Bartholdy’s *Violin Concerto*, which according to Sciarrino dispels the darkness of *Allegoria della notte* like a “flash of inspiration”, only triggers a further expedition into the pale spirit-world of memory suspended from time; “The echo opens another space, the other, the uninhabited side of the planet Mendelssohn.” Sciarrino has remained astonishingly true to himself over the decades, and not just in his

orchestral music. His avowal of musical naturalism, of sound ecology and his tendency towards Baroque-nocturnal topoi make his work in its entirety seem extremely homogeneous. Nevertheless, new developments can be seen on the horizon. The sighing figures found in the two late orchestral pieces not only express deeply Baroque longings, they also surprise us at the same time with their fullness of sound and cantabile, which Sciarrino clearly avows. “The fact is”, he says, “that my music increasingly seeks to become voice.”



## 1. Variazioni

for violoncello and orchestra

In his *Variazioni* the 27-year-old composer Salvatore Sciarrino steps onto the orchestral stage with suggestive sound landscapes. In this early work Sciarrino draws personal conclusions about the avant-garde of the 1950s and 1960s that are not comparable to those of any other composer of his time. It was very early that Sciarrino discovered sound and its depth perception as his central medium. These *Variazioni* are not changes that develop dialectically and progress but rather an incessant pulsation of an aggregation of sound that emerges from silence before disappearing back into silence. Sciarrino takes the listener along with him on a stationary journey into the magical interior of the sound – as a „transition from the moment to the permanent, from a fleeting impression to the figure“ (S. Sciarrino). P.O.

## 2. Allegoria della notte

for violin and orchestra

The concept for this piece was developed in 1976 as a counterpart to the *Sei capricci* for violin. In the solo part Sciarrino does not use that flageolet tones that have been characteristic of his music up to now. He understands his *Allegoria* as a kind of echo of Mendelssohn's *Violin Concerto*: the uninhabited side of “Planet Mendelssohn”.

## 3. + 4. Frammento e Adagio

for flute and orchestra

Frammento is based on Sciarrino's earlier sketches for a flute concerto. The title as originally planned, *Ninfeo dei pensieri*, is a reference to a temple of the nymphs as an airy building, filled less with the presence of the divine than with the eager expectation of a divine appearance. In this temple, according to Sciarrino, the flute enters into dialogue with the echo. Formally the piece takes place on several parallel and polyphonic levels.

The *Adagio* was created in 1992 as the “crowning” extension of the *Fragment*. Meanwhile Sciarrino has developed his “window form”: a work with various windows of time. The idea of pluralism remains, but Sciarrino now understands it more clearly than before as an expression of our time: of the computer age with its parallel worlds. Other compositional principles in the *Adagio* are fragmentation and repetition. For Sciarrino, both are expressions of breathing as a basic physiological function.

## II

### 1. Morte di Borromini

for orchestra and speaker

The text for this orchestral work with reader is based on a dictate of the Baroque architect Francesco Borromini, whose work in Rome included St. Peter's Cathedral and the Church

of San Giovanni in Laterano. Plagued by depression, he took his own life in 1667. Shortly before his death a physician described the night in which he sought to write his testament and then fell upon a sword, killing himself. Sciarrino's music does not seek to describe the events but rather reflect the emotions and madness of that night.

## 2. I fuochi oltre la ragione

for orchestra

Much of human action is unrelated to reason, writes Sciarrino, and he understands art as a silent and screaming witness to the horrors of human history. But must music change because of it, adapting itself to the noises of the world? No, says Sciarrino: his music has a hyper-real effect because it is close to noise. And yet he needs a symphony orchestra to realise his notions of sound. In this work the dynamic aspect is especially important: it defines in a psychoacoustic manner the characteristic moments of each phenomenon: beginning, apogee and end.

### III.

#### 1. Recitativo oscuro

for piano and orchestra

In the *Obscure Recitative*, according to Sciarrino, the piano becomes a kind of speaking figure that suggests—formerly unthinkable— dialogues: between the piano keys and

extremely naturalistic outbreaks of sound. The orchestra plays not on the entire keyboard of its symphonic possibilities but rather offers only a limited selection. Instead of the traditional instrumental role, here we find sound presences: a landscape inhabited by monsters, where the perception of each listener is broken.

## 2. Il suono e il tacere for orchestra

A sigh spreads across the orchestra. Or is it only a sequences of tones, ending in a descending glissando? Sciarrino's music is sound speech below the boundary of words: The groaning of the creator, an "Ah!", manifoldly reflected between strings and muted trumpets – and underlying it all, the restless pulse of the heart.

## 3. Shadow of sound for orchestra

The flute is the instrument that makes the breath the most clearly audible; thus it is the protagonist par excellence in Sciarrino's physiological cosmos. In *Shadow of sound*, however, air is not only an element of breathing but also a constructional principle: the sound construction in *Shadow of sound* is airy, almost disembodied – like the temple of the nymphs in *Frammento*, composed almost 20 years earlier. When the wind moves through this structure, the orchestra becomes an Aeolian harp.

**Kornelia Bittmann**  
(excl. Variazioni)

## Morte di Borromini

«Io mi ritrovo così ferito da questa mattina dall'otto ore e mezzo in qua in circa sul modo che dirò a Vostra Signoria et è che ritrovandomi, io ammalato dal giorno della Maddalena in qua; che non sono più uscito eccetto lo sabato e domenica che andai a San Giovanni a pigliar il Giubileo, stante detta mia indisposizione, ier sera mi venne in pensiero di far testamento e scriverlo di mia propria mano, e lo cominciai a scriverlo che mi ci trattenni da un'ora incirca dopo che ebbi cenato e trattenendomi così scrivendo col toccalapis sino alle tre ore di notte in circa.

Maestro Francesco Massari, che è un giovane che mi serve in casa et è capomastro della fabbrica di Santo Giovanni de' Fiorentini, della quale io sono architetto, che se ne stava a dormire in questa altra stanza per mia custodia, che già si era andato a letto, sentendo che io ancora stava scrivendo et avendo veduto che io non avevo smorzato lo lume, mi chiamò con dire: "Signor Cavaliere: è meglio che Vostra Signoria smorzi il lume e se riposi perché è tardi e il medico vuole che Vostra Signoria riposi". Io gli risposi come io avrei fatto a riaccendere il lume per quando mi fussi svegliato et esso me replicò: "Lei lo smorze, perché io l'accenderò quando Vostra Signoria si sarà risvegliato" e così cessai di scrivere; mesi da parte la carta scritta un poco et il toccalapis col quale scriveva; smorzai il lume e mi misi a riposare.



Verso le cinque in sei ore incirca, essendomi risvegliato, ho chiamato il suddetto Francesco e gli ho detto: “È ora di riaccendere il lume”, et mi ha risposto: “Signor no”. Et io avendo sentita la risposta mi è entrata addosso l’impazienza subito ho cominciato a pensare se come potevo fare a farmi alla mia persona qualche male, stante che il detto Francesco mi aveva negato di accendermi il lume et in questa opinione sono stato sino all’otto ore e mezzo incirca, finalmente essendomi ricordato che avevo la spada qui in camera a capo al letto et appesa a queste candele benedette, essendomi anche accresciuta l’impazienza di non avere il lume, disperato ho preso la detta spada, quale avendola sfoderata, il manico di essa l’ho appuntato nel letto e la punta nel mio fianco e poi mi sono buttato sopra di essa spada della quale con la forza che ho fatto acciò che entrasse nel mio corpo sono stato passato da una parte all’altra e nel buttarmi sopra la spada sono caduto con essa spada col corpo quaggiù nel mattonato e feritomi come sopra ho cominciato a strillare et allora è corso qua il detto Francesco et ha aperto la finestra che già si vedeva lume me ha trovato colco in questo mattonato che da lui e certi altri che lui ha chiamati mi è stata levata la spada dal fianco e poi sono stato rimesso a letto et in questa conformità è successo il caso della mia ferita».

Roma, il 2 agosto 1667.

## Il suono degli elementi Salvatore Natoli

Se dovessi trovare un'espressione capace di definire in qualche modo – con tutti i limiti delle definizioni – la musica di Sciarrino la chiamerei “musica degli elementi”. Per elementi intendo qui ciò che intendevano i presocratici: la terra, l'acqua, l'aria, il fuoco, in breve i costitutivi primi del mondo fisico-naturale. A questi aggiungerei il *suono*. D'altra per i pitagorici l'universo è numero e suono e l'armonia – come diceva Filolao – “è accordo di elementi discordanti” (DK, 44. Filolao, B. 10). Intendo per elemento il luogo originario/originante. In questa sede, evitando assunzioni metafisiche, lo intendo semplicemente come *ambiente* allo stesso modo in cui si dice “vivere nel proprio elemento”. Ad esempio, infatti, l'elemento dei pesci è l'acqua, quello degli uccelli l'aria e così avanti. Sciarrino si muove più che mai nell'elemento del suono: il suono come suo elemento. E dico suono prima ancora che musica, ammesso che sia ancora formulabile una tale distinzione. Ora è proprio per questo che il suo comporre è capace di creare ambiente. Chi ascolta la musica di Sciarrino – e certamente io – ha la sensazione prima ancora che di sentire musica di trovarsi nella musica, di percepire il suono come il suo elemento, il suo ambiente. *Sentirsi dentro*: già questo modifica, e non poco, l'usuale rapporto esecuzione/ascolto. La natura è suono, risuona in ogni sua parte: minerale, vegetale, animale. Per questo credo che più che di materiali sonori

bisognerebbe parlare di *materia-suono* siano essi rumori, altezze timbri, colori. È da questa materia che Sciarrino fa scaturire figure musicali che vengono a delinearsi per contrasto, somiglianza, sovrapposizione, accumulo. Da cellule germinali di suono si sviluppano mano a mano forme coerenti che infine si stabilizzano in blocchi sonori ben formati, precisi, riconoscibili. L'aleatorietà si combina con l'ordine, anzi ne svela uno nascosto che preside al generarsi delle forme, che in tutte in qualche modo si ripete. In Sciarrino accade quel che egli stesso dice dei frattali ove “macrocosmo e microcosmo sono costruiti allo stesso modo, che la struttura dell'atomo è somigliante alla struttura planetaria; che il ramo più grande si biforca come il più piccolo e come le nervature di una foglia; che l'acqua intorno ad un ciottolo assume la forma di un golfo di mare, e così via”<sup>1</sup>. Questa reiterazione, il riapparire della medesima forma attraverso le sue continue mutazioni balza evidente all'ascolto delle sue *Variazioni*.

Variazioni appunto. La tecnica compositiva di Sciarrino è sotto quest'aspetto singolare perché più che ricercare l'esattezza dei suoni – la precisione della nota – lavora sulla loro *indeterminazione*, al margine, e li cattura nel loro trapassare, deformarsi e svanire. Libero da ogni ipoteca di serialità – di sistema – fa emergere le figure musicali dall'autogeneratività del suono quasi questo ne avesse una. In Sciarrino i suoni si addensano, si disaggregano, per dirla con parole sue per accumulo e moltiplicazione.<sup>2</sup> Esplodono poi in sonorità

violente quasi un frantumarsi di vetri, uno sbriciolarsi di stoviglie, un cozzare di metalli. Rumori di cose, ma non si tratta affatto di vasi, né di metalli, né di canto di uccelli, ma a trionfare è la pura e semplice *materia* del suono. Sciarrino, a suo modo, ha portato a conseguenze estreme la sperimentazione compositiva del novecento: la musica pittorica di Stravinsky, la tavolozza orchestrale di Ravel, i suoni interstiziali di Debussy: musica di fuoco e d'acqua, dissolvenze ai confini dell'impercepibile. Ha anche messo a frutto la lezione di Darmstadt, evitando i rischi: permutazioni senza suono, matematismo senza voce. Il puntillismo di Webern era gravido di ben altro: l'estrema rarefazione del suono, il suo venire fuo-

ri da un primordiale silenzio che fa sentire il silenzio come mai si era ascoltato prima.<sup>3</sup> I suoni nascono dal vuoto; il vuoto è la pagina che li sottende, su cui s'inscrivono allo stesso modo delle costellazioni che, come diceva già Benjamin, rendono leggibili i cieli. La percezione di tutto questo la si ha chiara ascoltando

*Shadow of sound* di Sciarrino. Qui i suoni emergono quasi da un profondo cosmico siderale – ; e dal silenzio un rumore di fondo e su di esso vengono disegnandosi linee, tracciati, si configurano corpi e movimenti. In questo caso si potrebbe applicare a Sciarrino l'espressione che egli impiega nel commento *Partiels* di Grisey: musica spettrale. Cosa vuol dire, si chiede. “ *Musica spettrale* è so-

prattutto una musica di timbri... un respiro epocale, un respiro di pietra. Proporzioni gigantesche e nello stesso tempo microscopiche: aggregati di suono, eppure penetriamo dentro un suono”. Ma è proprio quel che vengo dicendo: Da Sciarrino siamo portati dentro il suono, siamo presi dal suono da un canto che

non è melodia.

Il suono, da sé sviluppa forme e con la sua musica Sciarrino crea spazi sonori: non dico affatto atmosfere, ma piuttosto *luoghi immaginali*, visioni. Per questo riesce a portare l'ascoltatore dentro la musica come nel suo elemento. Una musica, la sua, per niente de-



© Luca Cairra

scrittiva, ma piuttosto percettiva: ha a che fare più con la fisiologia che con la raffigurazione. È fatta, infatti, di stridori, battiti, pulsazioni, respiri, reiterazioni ipnotiche, suoni lontani, intervalli, silenzi. È *materica*: è naturale, per usare una sua espressione, senza essere realistica. Sciarrino, infatti, produce suoni mai veramente ascoltati che acuiscono la percezione, stimolano i sensi, attivano in generale la sensibilità. E aprono quindi spazi immaginari. L'immaginario si popola. Direi che al naturalismo di Sciarrino si può applicare quel che Aristotele in genere diceva dell'arte: certo imita la natura, ma non perché la ritrae, la copia; al contrario perché opera allo stesso modo, fa quel che essa fa: *crea*. Mi sembra che Sciarrino sia conforme a quest'idea quando scrive "Il naturalismo ora come un tempo, culmina e si rovescia in espressioni irreali, paurosamente irreali...l'esperienza estetica nella sua piezza richiama l'approccio naturalistico".<sup>4</sup> Ma di che naturalismo si tratta? Presto detto: "di fronte a qualsiasi capolavoro ci rapisce quel che dovremmo chiamare meraviglia, il miracolo dell'arte: si animano le statue, un sguardo si pietrifica; l'antico potere del demone meridiano che ha tentato per secoli la pittura, l'ha resa più vera del vero. E per il medesimo occulto potere, alcune vedute stordiscono il nostro occhio incredulo, quasi fossero finte".<sup>5</sup> Questi sono stati da sempre gli effetti della musica, ma in Sciarrino a mio parere ciò diviene criterio compositivo, direi *poetica*. È una convinzione che ricavo da un suo commento

ad un'opera di Burri (*Nero cretto G 4*). Scrive: "Un caso diretto e profondo di naturalismo. Sebbene concreto, eppure non si pone dinanzi a noi né come un pezzo di realtà senza segreti, né come un relitto.

Naturalismo non necessariamente significa realismo. *Più che illusione, naturalismo vuol dire trasfigurazione.*"<sup>6</sup> E nella sua musica Sciarrino fa proprio questo, impiega i suoni di natura - in taluni casi anche quelli più comuni o che comunque vi somigliano, ma non per evocare situazioni. Al contrario fa ricorso a qualcosa di immediatamente riconoscibile - di noto - per suscitare inconsce analogie e favorire così associazioni, sostituzioni, spostamenti in un parola *simbolizzazioni*. La musica di Sciarrino crea spazio con il tempo, con la successione sospensione, in taluni casi estasi.

Ad esempio una delle modalità con cui Sciarrino genera spazio e producendo effetti d'eco. L'eco va e ritorna, da sé fa distanza. Per capirlo basta ascoltare *La morte di Borromini*: un tocco di campana e poi un suono che sembra una voce o meglio un lamento. Ma cos'è quest'eco? È la vita che corre via e che ritorna, che ci sfugge, mentre rimaniamo attaccati ad essa. È nostalgia, languore per il dileguare delle cose, per il loro dissolversi nel niente? E per questo apprezzamento per la preziosità del loro esistere. O è sentimento d'abbandono, un separarsi dalla vita, dal mondo? È rimanere soli?

Il brano insiste sin dall'inizio su una nota tenuta, continua elegiaca e insieme amara. Co-

s'è? Il tempo che scorre uniforme e nel suo lento scorrere trascina con sé la vita? Ma verso dove? Verso la sua fine? Ma questo lento, estenuato fluire viene turbato d'un colpo, quasi il corpo fosse preso da brividi, spasmi. Poi tumulti, improvvisi fragori. È ribellione, rabbia, disperazione? E, infine, nell'impotenza la rabbia contro di sé, il darsi la morte. Tutto è scandito da un tempo lento: è meditazione, estasi. La musica di Sciarrino fa vedere, apre gli occhi della mente. Così Sciarrino porta

l'ascoltatore entro la materia del suono come se fosse il suo primitivo elemento, come la terra, l'acqua, l'aria, il fuoco dei presocratici, come se da sempre vi si trovasse dentro. Queste non sono certo le parole di un critico, ma solo la testimonianza di un ascoltatore. Che, però, è pur sempre il destinatario primo ancorché ideale di ogni musica. A questo titolo mi sono permesso di raccontare la mia esperienza di ascolto.

<sup>1</sup> S. SCIARRINO, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*, Ricordi, 1998, p. 56. Sciarrino dice questo in riferimento alla *Piscina delle reggia* (XIV-XV sec.) di Vijayanagara.

<sup>2</sup> *Ivi.*, p. 27.

<sup>3</sup> In proposito vale la pena ricordare quel che Sciarrino scrive a commento dei *6 Pezzi per orchestra* op. 6 di Webern: "In lontananza l'annunciarsi di qualcosa. Un fondo oscuro e dei rintocchi, uno, due, tre, poi continui. Li riassorbe la lontananza. A conclusione del pezzo il fondo viene prepotentemente in primo piano e ci in veste coi suoi rintocchi, coi suoi rulli di tamburo. Ma mano ci si cava la pelle e non appena sentiamo che sta per giungere al suo acme: troncato... Una *suspance* nell'aria troppo rarefatta, nel silenzio di tomba" *ivi.*, p. 55

<sup>4</sup> *Ivi.*, p. 124

<sup>5</sup> *Ivi.*, p. 124

<sup>6</sup> *Ivi.*, p. 54 (corsivo nostro).



© Luca Carrà



## **Salvatore Sciarrino *Œuvres pour orchestre*** **Martina Seeber**

D'un point de vue purement économique, les œuvres pour orchestre de Salvatore Sciarrino relèvent sans conteste du conseil en entreprise. Quand la présence de 82 musiciens dans *Morte di Borromini* pousse à ses extrêmes limites la capacité d'un podium de salle de concerts, cela n'a rien d'exceptionnel : pas moins de dix percussionnistes ont installé leurs instruments l'arrière de la scène. Ce déploiement correspond plutôt aux proportions opulentes de l'orchestre postromantique, dont la profusion et la puissance devaient satisfaire les exigences de volume sonore d'un public moderne. Chez Sciarrino en revanche, la salle est traversée par des événements sonores si infimes qu'ils en deviennent presque provocants, ne transmettant qu'à peine le sourd pressentiment de ce qui est possible. Un trompettiste soulève prudemment la sourdine, l'apogée de son crescendo atteint le pianissimo. Un appareil immense est en attente.

Les riches harmonies de cordes sont aussi rares chez Sciarrino qu'un l'appel de cor puissant. La sonorité est caractérisée par la prédominance d'harmoniques aériennes jouées par les cordes, par des frottements d'archets sur le bois, des bruits de clapets ou de respirations aux bois et par le martèlement doux de la grosse caisse. Ces sonorités ombrées et ces univers faits d'échos n'ont qu'une relation lointaine avec la palette symphonique

traditionnelle. Néanmoins, il est difficile d'envisager que la musique de Sciarrino puisse se passer de cet immense appareil orchestral, de cette apparente dilapidation de main d'œuvre. « Il ne faudra donc pas s'étonner », comme le formule ce Sicilien de naissance comme pour se justifier, « que seul un véritable orchestre symphonique – bien qu'utilisé différemment – est en mesure de produire de nouvelles atmosphères sonores et de leur attribuer une signification adéquate. » En effet, un claquement de langue ne devient audible dans une salle de concert que s'il est réalisé par plus d'un clarinetteste ; seul un groupe de musiciens est en mesure de rendre audible un événement si minimal.

Les paysages orchestraux réduits de Sciarrino requièrent un effectif important afin d'obtenir un résultat situé aux confins de ce qu'on peut mesurer du point de vue acoustique. Il en va de même pour ces arrêts si fréquents qui interrompent le processus de production, ces immobilisations répétées, qui prennent une tout autre importance quand ce n'est pas un ensemble de musique de chambre qui se fige dans le silence, mais presque une centaine de musiciens.

Salvatore Sciarrino affiche ouvertement une attitude écologique par rapport au son. Au milieu d'un environnement toujours plus bruyant et d'une perception du temps de plus en plus accélérée, il pêche le temps d'arrêt. Dans le silence, le vide, le néant, explique-t-il, nous nous rencontrons nous-mêmes, nos angoisses



ses nocturnes aussi bien que nos rêves perdus. L'absence de sons qui résonnent, dit-il encore, doit en effet « exercer une pression sur l'oreille », un peu comme les fameux 4'33 de silence de John Cage renvoyaient l'auditeur à lui-même sur le plan psychique et physique. Il s'agit du silence extérieur le plus grand possible, où nous sommes à l'écoute de nous-mêmes, de notre souffle, du battement de notre cœur, voire du sang qui bat dans nos veines. Pendant de longs passages, la musique de Sciarrino ne décrit rien que les bruits du corps, réduit à ses fonctions les plus élémentaires. L'orchestre respire, halète, soupire et ronfle, alors que le rythme des battements du cœur s'adapte à chacun de ces états. L'intimité fragile du corps humain se voit projetée dans la salle de concert comme corps imaginaire : « À la différence d'autres musiques, celle que j'écris est hyperréelle, puisque elle est particulièrement proche du bruit [...]. Elle requiert de la part de l'auditeur une ouverture et une sensibilité aux bruits du monde. L'âge moderne coïncide avec la confirmation d'un naturalisme plus ou moins évident, sans lequel très peu de choses seraient justifiées en art aujourd'hui »

C'est à travers le naturalisme, et avant tout la mise en musique de phénomènes physiques archétypiques comme la respiration et les battements de cœur, que Sciarrino a formulé depuis les années soixante-dix son esthétique – et cela dans un premier temps comme une position ouvertement anti-sérielle. Le lien aux

choses concrètes ne se limite pourtant pas à la représentation de l'organisme humain : avec une belle irrégularité, le monde extérieur fait irruption dans l'espace symphonique, et de manière si explicite en règle générale qu'il ne saurait y avoir de doute quant à l'interprétation des phénomènes acoustiques. Qu'il s'agisse de cloches, de sirènes ou de bruits de chantier dans *Morte di Borromini*, œuvre pour orchestre avec récitant, dans laquelle l'architecte baroque Francesco Borromini évoque sur son lit de mort les circonstances de son suicide, du coup de pistolet dans *I fuochi oltre la ragione*, ou encore du grondement sourd de l'orage dans *Variazioni* pour violoncelle et orchestre, l'écho des réalités quotidiennes est omniprésent. Presque toujours Sciarrino traduit le vocabulaire acoustique de la nature ou de la civilisation grâce aux instruments symphoniques traditionnels, même s'il recourt parfois, comme dans le cas du pistolet, à des accessoires qu'on peut trouver dans le quotidien.

La notion d'une « fenêtre sur le temps » s'inscrit tout à fait dans cette approche naturaliste : Sciarrino la définit comme une combinaison de différentes dimensions temporelles parallèles, dont un exemple parfait est fourni par les deux mouvements qui composent *Frammento e Adagio*. Les montages abrupts ne sont pas en contradiction ici avec l'idée d'une croissance organique, mais la complètent. Même si Salvatore Sciarrino ne compose pas ses œuvres à partir des formules de la géomé-

trie fractale, il a néanmoins étudié ces recherches scientifiques et s'y est référé plusieurs fois dans son traité de figures musicales paru en 1998, *Le figure della musica*. À cet égard, même le coup de pistolet n'est rien d'autre qu'un phénomène naturel observé avec une précision extrême : sorte de « Little Bang », c'est un « élément imprévisible, qui intervient dans une situation statique et ne reste pas sans conséquences ». Dans *I fuochi oltre la ragione*, cette explosion, qui produit à la fois un choc et un effet libérateur, met fin à une stagnation qui s'étirait à l'infini, jusqu'à en devenir quasiment insupportable. Il y a dans l'œuvre du compositeur d'innombrables passages où se dessine à peine une évolution, ou alors infime. Sciarrino célèbre – parfois avec l'impassibilité d'un géôlier – la lenteur et l'attente. Il est à la recherche de situations d'exception, qui renvoient l'auditeur à lui-même. Celles-ci pourront, et de manière de tout à fait voulue, mener aux limites de la folie, mais aussi, comme par exemple dans *Shadow of sound* ou *Il Suono e il tacere*, vers un état de relaxation méditative. Tout comme le silence agit contre le bruit du quotidien, la lenteur veut œuvrer contre l'accélération du présent, alors que la réduction du matériau à un minimum sera une réponse aux masses de données qui circulent à l'ère du numérique. D'ailleurs, on imagine bien Sciarrino en artiste baroque, composant inlassablement des *Memento mori* tout en se délectant d'un jeu avec l'être et le paraître. Ce n'est pas par hasard que ses or-

gies de répétitions rappellent à travers leur fugacité et leurs variations minimales d'un seul et même motif les labyrinthes de glaces de l'époque baroque. L'écho est plus important que l'être. Et il est révélateur que Sciarrino qualifie ces répétitions « d'échos spirituels », alors que ses titres rappellent la nuit, la mort et le silence, et que son matériau sonore ne saurait être qualifié autrement que de morbide. Même un solo de violoncelle ne peut être écouté chez lui que comme une ombre irisée. Les vents produisent des sons désincarnés, souffles évanescents plutôt que sonorités nourries de vie. Il est rare qu'un instrument s'avance aussi concrètement au premier plan que le piano dans *Recitativo oscuro*. En règle générale, les protagonistes tout autant que les paysages orchestraux ascétiques sont d'une telle transparence qu'ils semblent sur le point de se dissoudre. Le concerto pour violon de Mendelssohn-Bartholdy qui, selon les termes de Sciarrino, déchire l'obscurité d'*Allegoria della notte* comme un « éclair spirituel », n'est que l'élément déclencheur d'une nouvelle expédition vers le monde blême et intemporel du souvenir : « L'écho ouvre un autre espace, la face inhabitée de la planète Mendelssohn ». Pendant des décennies Sciarrino est resté étonnamment fidèle à lui-même dans ses œuvres pour orchestre : son adhésion à un naturalisme musical, à une écologie du son et son penchant pour les *topoi* d'un baroque nocturne confèrent une forte homogénéité à l'ensemble de son œuvre. Et cependant,

des évolutions se dessinent à l'horizon. Les figures de soupirs prédominantes dans les récentes pour orchestre *Il suono e il tacere* et *Shadow of sound* recèlent certes des nostalgies profondément baroques, mais elles sur-

prennent en même temps par leur plénitude sonore et leur caractère chantant, revendiqué sans équivoque par Sciarrino. « C'est un fait, dit-il, que ma musique tend de plus en plus à devenir voix ».

The image displays a page of a musical score for the piece "Shadow of sound". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. On the left side, the instruments are labeled: Fl. in Do (Flute in D), Fl. in Sol (Flute in C), Cl. in Sib (Clarinet in B-flat), Cl. b. in Sib (Bass Clarinet in B-flat), La. (Lute), and Vc. (Violin). The Flute in C part is the most prominent, featuring a complex, melodic line with many slurs and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *fff*. The Flute in D part has a more rhythmic, staccato-like texture. The Clarinet and Bass Clarinet parts have sparse, punctuated entries. The Lute and Violin parts are mostly silent, with some faint markings. The score includes various musical notations like slurs, accents, and dynamic markings. A vertical line is drawn through the score, and the text "prende la testata" is written above the Flute in C staff to the right of this line.

*Shadow of sound* © Rai Trade

## 1. Variazioni

for violoncello and orchestra

C'est avec les paysages sonores d'une grande force suggestive de *Variazioni* que Sciarrino - alors à peine âgé de 27 ans - fait son entrée dans le monde de la création orchestrale. Dans cette œuvre de jeunesse, Sciarrino tire ses propres conséquences de l'avant-garde des années 50 et 60 en se démarquant tout à fait des compositeurs de son époque. Très tôt Sciarrino découvre les ressources profondes du son dont il fait son principal moyen d'expression. Ces *Variazioni* ne sont aucunement l'expression de modifications transformatrices d'un processus en évolution qui serait construit de manière dialectique, mais traduisent la pulsation incessante d'un agrégat sonore qui vient du silence pour y retourner à nouveau.

Sciarrino emporte son auditeur dans un voyage stationnaire qui conduit à l'intérieur du monde magique de la sonorité - qui constitue un « passage entre l'instant et la pérennité, entre l'impression éphémère et la figure » (S. Sciarrino). P.O.

## 2. Allegoria della notte

for violin and orchestra

L'idée de la pièce naît en 1976, en contrepartie des *Sei capricci* pour violon. Dans la partie solo, Sciarrino renonce à utiliser les harmoni-

ques, jusqu'ici caractéristiques de son écriture pour cordes. Pour Sciarrino, l'*Allegoria* est une sorte d'écho au concerto pour violon de Mendelssohn : la partie inhabitée de la planète Mendelssohn.

## 3. + 4. Frammento e Adagio

for flute and orchestra

Dans *Frammento*, Sciarrino reprend d'anciennes esquisses destinées à un concerto pour flûte. Le titre initialement prévu, *Ninfeo dei pensieri*, renvoie au temple des Nymphes, lieu aérien, qui sans être nécessairement habité par la présence du divin représente plutôt l'attente impatiente d'une apparition divine. Dans ce temple, nous dit Sciarrino, la flûte dialogue avec l'écho. Sur le plan de la forme, la pièce se situe sur différents niveaux parallèles et polyphoniques.

L'*Adagio* date de 1992 et représente le « couronnement » du fragment. Entre temps, Sciarrino a développé sa « forme à fenêtres » : un travail ouvrant des espaces temporels nouveaux. L'idée du pluralisme est donc maintenue, néanmoins Sciarrino y voit de plus en plus, l'expression de notre époque : celle de l'âge de l'informatique avec ses mondes parallèles. L'*Adagio* présente également d'autres principes de composition tels que la fragmentation et la répétition : pour Sciarrino, tous deux sont l'expression de la fonction physiologique fondamentale qu'est la respiration.

## II

### 1. Morte di Borromini

for orchestra and speaker

Le texte à la base de cette œuvre pour orchestre avec récitant repose sur un texte dicté par l'architecte baroque Francesco Borromini, engagé à Rome notamment sur les chantiers des basiliques Saint-Pierre et Saint-Jean de Latran, et qui, sujet à des dépressions se suicida en 1667. La veille de sa mort, un médecin recueille les propos confus du maître d'œuvre prononcés une nuit, au cours de laquelle - alors qu'il prévoyait de rédiger son testament - il se suicida en se frappant de son épée. L'intention de la musique de Sciarrino n'est nullement descriptive, mais cherche à rendre les impressions et la folie exprimées au cours de cette nuit.

### 2. I fuochi oltre la ragione

for orchestra

La plupart des actes accomplis par les hommes ne sont pas soumis à la raison, écrit Sciarrino qui conçoit l'art comme un témoin muet et criant des atrocités de l'histoire de l'humanité. La musique doit-elle pour autant changer, s'adapter aux bruits du monde ? Sciarrino estime que non et met en avant le caractère profondément hyperréaliste de sa musique, car très proche du bruit. Et pourtant, la réalisation de ses idées sonores requiert tout un orchestre symphonique. Dans cette

œuvre, c'est notamment l'aspect dynamique qui est significatif puisqu'il définit d'une manière psycho-acoustique les moments inhérents à tout phénomène : le début, le point culminant et la fin.

## III.

### 1. Recitativo oscuro

for piano and orchestra

Dans le *Recitativo oscuro*, Sciarrino fait du piano une sorte de personnage doué de parole évoquant des dialogues inconcevables autrefois : entre les touches du piano et des explosions sonores extrêmement naturalistes. Pour sa part, l'orchestre n'utilise pas toute la palette de ses capacités symphoniques, mais se contente d'en proposer un nombre limité. Au lieu des jeux de rôles instrumentaux habituels, nous sommes ici confrontés à des présences sonores : un paysage peuplé de monstres dans lequel la perception de l'auditeur vient se briser.

### 2. Il suono e il tacere

for orchestra

Un soupir traverse l'orchestre. Ou est-ce seulement une succession de sons qui se termine par un glissando descendant ? La musique de Sciarrino est un dialogue musical situé en-deçà des confins de la parole : les gémissements de la créature, un « las ! », qui se reflète maintes fois entre les cordes et les trompettes

assourdis et la pulsation sous-jacente et agitée du cœur.

### 3. Shadow of sound

for orchestra

La flûte est l'instrument qui traduit le mieux la respiration – elle est donc la protagoniste prédestinée de l'univers physiologique de

Sciarrino. Dans *Shadow of sound*, l'air ne constitue pas seulement un élément de la respiration, mais un principe de construction: la construction sonore dans *Shadow of sound* est aérienne, quasi dématérialisée – comme le temple des Nymphes dans *Frammento* composé une vingtaine d'années plus tôt. Lorsque le vent souffle à travers cet édifice, l'orchestre se transforme en harpe éolienne.

**Kornelia Bittmann**

(excl. Variazioni)

The image shows a musical score for an orchestra, specifically measures 145 to 150. The score is arranged in a system with five staves. The top two staves are for Flutes in D and C (Fl. in Do and Fl. in Sol). The bottom three staves are for Oboes and Clarinet in B-flat (Ob. 1 and 2, and C. i.). The music is written in a complex, rhythmic style with many slurs and accents. A large number '145' is printed above the first staff at the beginning of the section. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo).

*Il suono e il tacere* © Rai Trade

## Salvatore Sciarrino

Salvatore Sciarrino wurde 1947 in Palermo geboren; von seiner musikalischen Ausbildung her Autodidakt, wobei er für einige Zeit hindurch Anregungen von Antonino Titone (Assistent von Luigi Rognoni am Institut für Musikgeschichte der Universität von Palermo) und Turi Belfiore (Komponist und Dozent am Konservatorium in Palermo) erhielt. Bereits im Alter von zwölf Jahren begann er zu komponieren; 1962 wurde erstmals eines seiner Werke im Rahmen der Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica in Palermo öffentlich aufgeführt; 1969 Übersiedlung nach Rom; Kontakt zu Franco Evangelisti; weitere Übersiedlung nach Mailand, wo er Komposition am Konservatorium unterrichtete; zur Zeit lebt Sciarrino in Citta di Castello (Perugia); ist Dozent am Konservatorium in Florenz und leitet verschiedene Fortbildungskurse; der Katalog seiner Werke zählt heute 200 Titel; darin sind jene nicht enthalten, die er vor 1965 komponierte, weil sie aus seiner Sicht bloß Lernexperimente darstellen.

Salvatore Sciarrino was born in Palermo in 1947. He is a musical autodidact and was encouraged by Antonino Titone (Luigi Rognini's assistant, Institute for Music History at the University of Palermo) and Turi Belfiore (composer and university lecturer) for some time. He began to compose at the tender age of twelve; in 1962, one of his works was performed publicly for the first time at the Terza Settimana

Internazionale di Nuova Musica in Palermo; in 1969 he moved to Rome; contact with Franco Evangelisti; he then moved to Milan where he taught composition at the conservatory; today Sciarrino lives in Citta di Castello (Perugia); he lectures at the conservatory in Florence and teaches several further educational courses; the catalogue of his works includes 200 titles; this does not include the works he composed before 1965, because he considers them only learning experiments.

Salvatore Sciarrino est né à Palerme en 1947. Il étudie la musique en autodidacte tout en recevant les encouragements d'Antonio Titone (assistant de Luigi Rognoni de l'Institut d'histoire musicale de l'Université de Palerme) et de Turi Belfiore (compositeur et professeur au Conservatoire de Palerme). Il commence à composer dès l'âge de douze ans et la première exécution publique de l'une de ses œuvres a lieu en 1962 dans le cadre de la Terza Settimana Internazionale di Nuova Musica à Palerme. En 1969, il s'installe à Rome où il est en contact avec Franco Evangelisti. Il déménage ensuite à Milan où il enseigne la composition au Conservatoire. Sciarrino vit aujourd'hui dans la Citta di Castella (Pérouse). Il est professeur au Conservatoire de Florence et anime également des ateliers de perfectionnement. Le catalogue de ses œuvres compte à ce jour 200 titres mais ne comprend cependant pas les compositions d'avant 1965 car Sciarrino les considère comme de simples expériences.

Fl. in Do 1. 2.  
 Fl. in Sol 1. 2.  
 Ob. 1. 2.  
 Cl. I in Fa 1. 2.  
 Cl. in Sib 1. 2.  
 Cl. b. in Sib 1. 2.  
 Fg. 1. 2.  
 Cfg. 1. 2.  
 Cr. in Fa 1. 2. 3.  
 Trb. in Do 1. 2. 3.  
 Trbn. 1. 2. 3.  
 Arpa  
 La. 1. 2.  
 G. C. 1. 2. 3. 4.

Musical score page showing staves for various instruments including Flutes (Fl. in Do, Fl. in Sol), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl. I in Fa, Cl. in Sib, Cl. b. in Sib), Bassoons (Fg.), Cymbals (Cfg.), Trumpets (Cr. in Fa), Trombones (Trb. in Do, Trbn.), Arpa, and Cymbals (La., G. C.). The score includes musical notation, dynamics, and performance instructions such as *simoz*, *gliss.*, and *(alla tavola)*.



## Francesco Dillon

Geboren 1973 in Turin. Er studierte am Conservatorio „L. Cherubini“ in Florenz bei Andrea Nannoni und David Geringas, Mario Brunello und Amedeo Baldovino. Kompositionsschüler von Salvatore Sciarrino. Neben seiner Solokarriere (mit dem Orchestra Nazionale della RAI, Orchestra Sinfonica Siciliana, Orchestra Haydn u.a.) ist er als Cellist des Quartetto Prometeo tätig. Regelmässige Auftritte bei Festivals neuer Musik.

Was born in Torino in 1973. He graduated with the maximum of degrees at the Conservatorio “L. Cherubini” in Firenze under the inspirational guidance of Andrea Nannoni. Other very influential teachers were David Geringas, Mario Brunello and Amedeo Baldovino and for the composition studies Salvatore Sciarrino. Beside his solo activity (with Orchestra nazionale della RAI, Orchestra Sinfonica Siciliana, Orchestra Haydn among the others) he’s very active as cellist of the Quartetto Prometeo. He has performed in all the major contemporary music festivals.

## Marco Rogliano

Er begann mit 8 Jahren, Geige zu spielen, und wurde unter anderem von Salvatore Accardo unterrichtet. Er ist einer der am meisten geschätzten Violinisten seiner Generation, mit einer Affinität für das klassische und zeitgenössische Repertoire. Rogliano hat viele inter-

nationale Preise gewonnen. Er spielt auf einer Violine der Mailänder Schule, gebaut von Karl Anton Nestor aus dem Jahr 1750.

He began violin studies at the age of 8, with Salvatore Accardo among his teachers. He is one of the most acclaimed violinists of his generation, with an affinity for classical and contemporary repertoire. Rogliano has won many international prizes. He is in the possession of an exceptional instrument from the Milan School, which was built in 1750 by Carlo Antonio Nestore.

## Mario Caroli

Er begann im Alter von 14 Jahren mit dem Studium der Flöte. Nach Abschluß seines Philosophie Studiums wurde er im Alter von 22 Jahren mit dem “Kranichsteiner Musikpreis” in Darmstadt ausgezeichnet. Seit damals erfolgreiche Karriere als Solo Flötist.

He started the flute at the age of 14. After having obtained a University degree in Philosophy, he was awarded, when he was 22, the very coveted “Kranichsteiner Musikpreis” in Darmstadt. He has since enjoyed a highly successful career as a solo flutist.

## Moni Ovadia

Sänger, Schauspieler, Regisseur, Produzent, wurde als Abkömmling einer jüdisch-sephardischen Familie 1946 in Plovdiv, Bulgarien, geboren. 1948 übersiedelte er nach Mailand. Im Alter von 12 Jahren begann er klassische Gitarre zu studieren. 1972 gründet er die Gruppo Folk Internazionale/Ensemble Havadia. Die Aktivitäten der Gruppe gipfeln in der Auf-führung von *Il Nonno di Jonni* und *Specchi/Mirrors/Miroirs/Spiegel*n in Theatern in ganz Europa. Moni Ovadia singt in Italienisch, Englisch, Französisch, Deutsch, Sphardischem Spanisch, Bulgarisch, Russisch, Jiddisch, Neugriechisch und verschiedenen italie-nischen Dialekten.

Actor, singer, director and producer was born in Plovdiv, Bulgaria, on April 16<sup>th</sup> 1946 of Jew-ish Sephardic descent, in 1948 he moved to Milan. Studied classical guitar, in 1972 he founded the Gruppo Folk Internazionale /En-semble Havadia. The group activity culminat-ed in the performance of *Il Nonno di Jonni* and *Specchi/Mirrors/Miroirs/Spiegel*n through-out Europe. Moni Ovadia performs in Italian, English, French, German, Spanish, Sephardic Spanish, Bulgarian, Russian, Yiddish, Modern Greek and in numerous Italian dialects.

## Daniele Pollini

Geboren 1978 in Beru, begann mit zwölf Jah-ren sein Klavier-Studium, erlangte mit sieb-zehn Jahren das Diplom bei Franco Scala. 1997 debütierte er beim Rossini Opera Festi-val von Pesaro und begann so seine Karriere. Er studierte Komposition bei Giacomo Man-zoni, seine Interessen gelten auch der elektro-nischen Musik.

Daniele Pollini, born 1978 in Beru, began pi-ano studies at the age of twelve, gained his diploma with Franco Scala at the age of 17, and is currently doing additional studies at the international Imola Academy. He had his debut in 1997 at the Rossini Opera Festival in Pesaro. He studied composition with Giaco-mo Manzoni, and has also taken an interest in electronic music.

## Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

Das Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai wurde 1994 von Georges Prêtre und Giuseppe Sinopoli gegründet und ging aus den Rundfunkorchestern von Turin, Mailand, Rom und Neapel hervor. Das Orchestra konzertierte mit bedeutenden Dirigenten wie Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislaw Rostropowitsch, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Juri Ahronowitsch, Dmitri Kitaenko, Alexander Lazarew, Walerij Gergiew, Lawrence Foster und Gerd Albrecht.

The RAI Symphony Orchestra was founded in 1994 by Georges Prêtre and Giuseppe Sinopoli in an amalgamation of the Radio Symphony Orchestras of Turin, Rome, Naples and Milan. The orchestra has given concerts with major conductors such as Carlo Maria Giulini, Wolfgang Sawallisch, Mstislaw Rostropowitsch, Myung-Whun Chung, Riccardo Chailly, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Juri Ahronowitsch, Dmitri Kitaenko, Alexander Lazarew, Walerij Gergiew, Lawrence Foster and Gerd Albrecht.

## Tito Ceccherini

1973 in Mailand geboren. Arbeitet intensiv mit Komponisten wie Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati und Stefano Gervasoni. Zahlreiche von ihm geleitete Weltpremieren, die posthume Aufführung von Niccolò Castiglioni's *Sette* und die Produktion von Sciarrino's Oper *Da gelo a gelo* („Kälte“) bei den Schwetzingen Festspielen. Französ. Erstaufführung von *Da gelo a gelo* an der Opéra National de Paris (Palais Garnier).

Born in Milan in 1973. has intensely worked with composers such as Salvatore Sciarrino, Alessandro Solbiati, Stefano Gervasoni. Among several world premieres, the posthumous performance of Niccolò Castiglioni's *Sette* and the production of Sciarrino's opera *Da gelo a gelo* (Kälte) in Schwetzingen should be mentioned. In 2007, he was also invited to take on the musical direction of *Da gelo a gelo* at the Opéra National de Paris (Palais Garnier).

*English translation: Joanna King, John Winbigler*  
*Traductions françaises : Chantal Niebisch,*  
*Martin Kaltenecker*  
*Übersetzung Natoli: Zita Fränzen*

**BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese

IRCAM  
ensemble intercontemporain  
Susanna Mälkki**0012722KAI**      **SIRÈNES****LUCA FRANCESCONI**

Etymo

IRCAM  
ensemble intercontemporain  
Susanna Mälkki**0012712KAI**      **SIRÈNES****HELMUT LACHENMANN**Grido  
Reigen seliger Geister  
Gran Torso

Arditti String Quartet

**0012662KAI****ISABEL MUNDRY**Dufay-Bearbeitungen  
Traces des Moments  
Sandschleifen

ensemble recherche

**0012642KAI****BEAT FURRER**

FAMA

Isabelle Menke  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer**0012562KAI****OLGA NEUWIRTH**

Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke**0012542KAI****LUIGI NONO**No hay caminos...  
Hay que caminar...  
Caminantes...AyacuchoSolistenchor Freiburg  
WDR Rundfunkchor Köln  
WDR Sinfonieorchester Köln**0012512KAI****SALVATORE SCIARRINO**Luci mie traditrici  
Opera in due attiKlangforum Wien  
Beat Furrer**0012222KAI****SALVATORE SCIARRINO**Infinito nero  
Le voci sottovetroSonia Turchetta  
ensemble recherche**0012022KAI**CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>© & ® 2008 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)**KAIROS**