



SALVATORE SCIARRINO (*1947)

Sui poemi concentrici I,II,III (1987)

for soloists and orchestra

TT: 02:21:08

ensemble recherche:

Martin Fahlenbock flute • **Shizuyo Oka** clarinet

Melise Mellinger violin • **Barbara Maurer** viola d'amore • **Lucas Fels** violoncello

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin • **Peter Rundel** conductor

Recording venue: Haus des Rundfunks Berlin, Großer Sendesaal

Recording date: 13.-16.01.2004

Recording supervisor: Frank Schneider

Recording engineer: Geert Puhlmann

Sound technician: Hermann Leppich

Executive producer: Rainer Pöllmann

Final Mastering: Christoph Amann

Producer: Barbara Fränzen, Peter Oswald

Artwork: Jakob Gasteiger

Graphic Design: Gabi Hauser

Publisher: Universal Music Publishing Ricordi S.R.L.

Recording by Deutschlandradio Kultur

Aus einem einzigen großen Atem

Salvatore Sciarrinos Orchester-Triptychon
Sui poemi concentrici

Rainer Pöllmann

Goethes *Faust*, Thomas Manns *Zauberberg*, das *Nibelungenlied* – oder eben Dantes *Divina Commedia*. Wie lassen sich solche Ehrfurcht gebietenden Werke vertonen? Gibt es nicht unzählige Beispiele von missglückten *Faust*-Opern? Musste nicht Wagner, um seinen *Ring* zu schmieden, die Nibelungensage so radikal umformen, dass vom ursprünglichen Sinn und Gehalt nichts mehr übrig blieb? Wie um alles in der Welt will man die kühnste Wanderung des Mittelalters, den Abstieg in die Hölle, die Durchquerung des Fegefeuers und den Aufstieg ins Paradies, wie will man die 500 Seiten der *Göttlichen Komödie* in Musik fassen?

Selbst Salvatore Sciarrino, der heute wohl bedeutendste Komponist Italiens, nahm den Auftrag des staatlichen italienischen Fernsehsenders RAI, die Musik zu einer hunderteiligen Fernsehserie über die *Divina Commedia* zu komponieren, nur zögernd an. Ausführlich äußerte er sich zu den Problemen, die ein derart groß dimensioniertes Projekt mit sich brachte:

„Eine Musik für Dantes gesamte *Commedia* zu entwerfen... Ich habe den Vorschlag für eine Fernsehausstrahlung nicht ohne Furcht akzeptiert. Vor allem die Lesung zu begleiten: will sagen: ihr Schritt für Schritt zu folgen. Aber auch sie mit einer soliden Architektur zu

stützen. Das Gegenteil eines Hintergrunds, der bruchstückhaft entsteht mit den Situationen, auf die er sich bezieht. [Vielmehr] eine vollständige Struktur, die sich innerhalb des Gedichts äußert, ein einheitlicher Plan. Ich habe an einen einzigen Bogen aus Musik gedacht, mit riesigen und doch perfekten Proportionen.

Es ist die Einheit der unvergleichlichen Reise, die einem verbietet, sich den großen einzelnen Geistesblitzen zu nähern. Die ganze *Divina Commedia* Satz für Satz in der Art einer Oper zu vertonen, einen Berg aus Musik anzuhäufen, wäre sinnlos, eine Idee von wahnsinnigen Dilettanten. Ein solches Unternehmen verdiente Bewunderung nur wegen seines Umfangs, vielleicht noch wegen der mit ihm verbundenen Hingabe. Doch dann entpuppte es sich schnell als brüchig und wenig bedeutsam.“

Dichtung und Musik

Gleichzeitig mit der Fernsehfassung der Musik zu Dantes *Divina Commedia* entstand aus dem selben musikalischen Material eine Orchesterfassung für den Konzertsaal: *Sui poemi concentrici* für Solisten und Orchester. Die zeitliche Ausdehnung von ursprünglich 15 Stunden ist auf ein Zehntel geschrumpft, die Besetzung hingegen identisch, mit Ausnahme des in der TV-Version vorhandenen Chores, auf den Sciarrino in der konzertanten Fassung verzichtet. Uraufgeführt wurde *Sui poemi concentrici* am 8. April 1988 im

Sendesaal der RAI in Turin vom Orchestra Sinfonica di Torino della RAI unter der Leitung des Komponisten. Drei Tage später, am 11. April 1988, wurde im Kulturprogramm RAI Tre auch die erste Folge der Fernsehserie ausgestrahlt.

Sui poemi concentrici, bzw. die Musik zur TV-Austrahlung der *Divina Commedia*, ist beileibe nicht die einzige Beschäftigung Salvatore Sciarrinos mit dem Dichter Dante. Im Jahr 1981 entstand für das zweite Rundfunkprogramm der RAI ein knapp halbstündiges elektronisches Werk, *La voce dell'inferno*, auf Texte von Dante Alighieri. Fünf Jahre nach *Sui poemi concentrici*, im Jahr 1993, entstand für das Ravenna Festival eine weitere „Musica di Scena“, nämlich *Musiche per il "Paradiso" di Dante*. Und wie im Falle der Musik für die *Commedia*, so wurden auch hier die drei Teile der Schauspielmusik, *Alfabeto oscuro*, *L'invenzione della trasparenza* und *Postille*, als drei eigenständige Orchesterwerke veröffentlicht.

Salvatore Sciarrino befließigt sich bei *Sui poemi concentrici* des größtmöglichen Understatements. Kein Hinweis auf die berühmte literarische Vorlage, kein Kokettieren mit Himmel und Hölle – jeder noch so kleine Hinweis auf eine programm-musikalische Dimension wird vermieden. Der Titel *Sui poemi concentrici* („Über die konzentrischen Gesänge“) hilft nur dem Kundigen, der weiß, dass in Dantes Architektur des Jenseits Himmel und Hölle in konzentrischen Kreisen angeordnet sind, die umso enger werden, je weiter man

ins Paradies bzw. in die Verdammnis vorstößt. Und der Untertitel beschränkt sich auf die Angabe der Besetzung: „Für Solisten und Orchester“.

Insgesamt fünf Solisten sind an *Sui poemi concentrici* beteiligt. Ein Concerto grosso also? Durchaus nicht. Die Soloinstrumente stehen nie in barocker Manier dem orchestralen Klangkörper gegenüber, nie drängen sie sich in den Vordergrund oder spielen gar – nach der Art des Virtuosen-Concerto – ihr eigenes Spiel vor der Folie des bloß begleitenden Orchesters. Sie sind, ob alleine oder in Kombination, eine zusätzliche Klangfarbe in dieser filigranen Orchesterpartitur. Zudem wechselt die Besetzung. Im ersten Teil ist nur das Violoncello solistisch aktiv, im zweiten Teil sind es Flöte, Klarinette und Violoncello, im dritten Teil schließlich Flöte, Violine und Viola d'amore. Der Wechsel geht allmählich und kontinuierlich vonstatten.

Wie aber ist die Wahl der Instrumente, wie die dramaturgische Abfolge zu verstehen? Man geht wohl nicht zu weit, wenn man das Violoncello als eine Personifizierung (oder Instrumentalisierung?) des Führers Vergil versteht, der den Wanderer durch Inferno und Purgatorio geleitet und sich schließlich verabschiedet, um die Führung durch das Paradiso Beatrice zu überlassen. Von welchem Instrument aber sollte die unsterbliche Geliebte des Dichters Dante, das Symbol der irdischen wie himmlischen Liebe, verkörpert werden, wenn nicht von der Viola d'amore?

Die Parallelführung von Dichtung und Musik

hat zugegebenermaßen Unschärfen. So tritt Beatrice schon am Ende des Purgatorio in Erscheinung, nicht erst im Paradiso. Noch heikler ist die Deutung der anderen drei Instrumente. Flöte, Klarinette und Violine haben keine unmittelbaren Pendants in der Dichtung. Allerdings gibt es dort noch weitere Führer, die für kurze Zeit den Wanderer begleiten: Cato, Lucia, Statius und Matelda, schließlich im Paradiso auch Bernhard. Und so ist es wohl nicht zu verwegen, die fünf temporären Weggefährten der *Divina Commedia* mit diesen drei Solisten in *Sui poemi concentrici* in Verbindung zu bringen.

Mathematik und Musik

„Dante rechnete, bevor er schrieb.“ Auf diesen kurzen Nenner bringt der Literaturwissenschaftler Manfred Hardt seine Anmerkungen zur Zahlenstruktur der *Divina Commedia*. Bis ins feinste Detail hinein ist Dantes großartiges Poem von einer subtilen Zahlensemantik durchwirkt, die die Großform und die Detailstruktur, die Namen und Orte und Proportionen bestimmt.

Nicht nur dem zahlengläubigen Barockzeitalter, auch dem nicht minder zahlengläubigen Serialismus hätte ein solches literarisches Vorbild Ansporn sein können für eigene Bestrebungen, die Dreifaltigkeit von Hölle, Fegefeuer und Paradies in Zahlen zu bannen. Rechnete also auch Sciarrino, bevor er komponierte? Wie zahlenverhaftet ist Sciarrinos Orchesterwerk? Wie ausgeprägt sind die

Korrespondenzen zwischen dem mathematischen Gerüst der *Divina Commedia* und *Sui poemi concentrici*?

In der Einführung zu seiner Dante-Vertonung äußert sich Salvatore Sciarrino auch über die Zahlen-Struktur des Werks: „Die ganze Komposition ist in Schichten gedacht, die separat oder simultan gelesen werden können. Aus den verschiedenen Möglichkeiten der Lektüre formt sich das außergewöhnliche Repertoire an Situationen, die erforderlich sind, um die ganze Wanderschaft Dantes zu füllen. Ich habe zunächst einmal eine Struktur von 35 Minuten Dauer entworfen. Diese ist zyklisch, das heißt: man kann ohne Sprünge oder Unterbrechung wieder von vorne beginnen.

Die vollständige Lesung des Gedichts dauert 15 Stunden. Wenn man mit einer Näherung von jeweils 5 Minuten rechnet, ist die zu Grunde liegende Struktur fast zehn mal in jedem Gesang enthalten. Deshalb kann sie während des gesamten Ablaufs fast dreißig Mal in sich selbst kreisen. Diese Struktur weist eine geometrische Konfiguration auf, die nicht besonders streng ist, und wird als eine Art periodisches Schillern mit Pausen wahrgenommen. Klagend ausgestoßen im Inferno und Purgatorio, um später transparenter Dampf und Funkeln zu werden. Eine gewisse Vieldeutigkeit der Figuren und der Klänge ist essentiell. Deshalb das Bewusstsein dafür, dass die gleichen Elemente je nach Kontext unterschiedlich erscheinen können, und daraus entsteht ein übergeordneter Zusammenhang in dieser weitgespannten Arbeit.“

Halten wir darüber hinaus einige grundlegende Parallelen zwischen Dichtung und Orchesterwerk fest: Dantes *Commedia* besteht aus drei Teilen: das Inferno umfasst 34 Gesänge, Purgatorio und Paradiso jeweils 33 Gesänge. Die *Divina Commedia* besteht also aus insgesamt 100 Gesängen. *Sui poemi concentrici* besteht aus drei Teilen: jeder dieser Teile ist 540 Takte oder etwa 33 Minuten lang, das ergibt eine Gesamtdauer des Triptychons von (gerundet) 100 Minuten. (Die vorliegende Aufnahme geht – zum Nutzen der musikalischen Eindringlichkeit – merklich darüber hinaus.) Die Parallele ist schlagend, Zufall ausgeschlossen. Allerdings ist der sich daran anschließende Gedanke, nämlich jedem der Gesänge auch „seine“ eigene Musik zuzuordnen, zum Scheitern verurteilt. Weshalb auch die einfache Rechnung, jeder von Dantes Gesängen, immerhin zwischen 115 und 160 Versen lang, werde bei Sciarrino in gerade mal einer einzigen Minute abgehandelt, natürlich nicht aufgeht.

Traum von einer „musica-ambiente“

Wie aber unterscheidet sich die Musik zur Fernsehserie von der autonomen Musik für den Konzertsaal? Zunächst einmal in der Dauer – und damit auch in der Wirkung, der dramaturgischen Funktion und damit einhergehend der ästhetischen Erscheinungsform. Die Musik für eine 15 Stunden dauernde Lesung der *Divina Commedia* folgt prinzipiell anderen Gesetzen und Rezeptionsweisen

als ein ausgedehntes, etwa zweistündiges Orchesterwerk im Konzertsaal, ohne Bühne, ohne Text, ohne Handlungsfaden. Wichtig ist deshalb, der Versuchung zu widerstehen, das Orchestertriptychon in eine verknappte Schauspielmusik zurückzuverwandeln. Das ginge am Sinn dieser Musik vorbei. *Sui poemi concentrici* ist keine Hintergrundmusik für Dantes Text. Sie ist selbst der Text. Dieser Hinweis ist umso nötiger, als die Versuchung groß ist, beim Hören der Musik nach Parallelen zu Dantes Dichtung zu suchen, nach Verknüpfungen im Handlungsstrang. Ein solcher Versuch wird mit Sicherheit scheitern. Denn nichts lag Sciarrino ferner, als den Soundtrack zu einem Welt-Epos zu komponieren (Dass ihm dies auch im Fall der *Göttlichen Komödie* vorzüglich gelungen wäre, dass er Dantes wunderbar plastischen Geschichten entsprechende Musik beigegeben hätte können, daran ist nicht zu zweifeln.). An Dante, an die Schrecken des Inferno, die mystischen Glückseligkeiten des Paradiso, an die Macht der Liebe und die himmlische Beatrice, erinnert in *Sui poemi concentrici* zunächst einmal nichts. Kein Entwicklungsroman in Tönen ist zu hören, ausgehend von den Verstrickungen des fehlbaren Sterblichen im Sündenwald, durch die Qualen der Hölle hindurch, geläutert im Purgatorio und aufgestiegen zu den Himmeln. Kein musikalisches „per aspera ad astra“. So voll von überbordenden Bildern, von farbenprächtigen Schilderungen des jenseitigen Leidens und Hoffens die *Divina Commedia* ist, so

zurückhaltend, so karg, so skizzenhaft ist Sciarrinos Musik.

Sie erzählt keine Geschichten, und schon gar nicht erzählt sie Dantes Geschichten nach. Sciarrinos Musik baut eine musikalische Atmosphäre auf. Eine Atmosphäre von enormer Spannung, von großer Zartheit, von anrührender Verletzlichkeit. Und eine alles überwölbende auratische Einheit, von der Sciarrino schon in Bezug auf die Fernsehserie sprach.

„Es muss gelingen“, so Sciarrino, „ein Werk aus einem einzigen großen Atem zu entwickeln. Also aus eigens dafür geformten Materialien und Klangfiguren. Außergewöhnlich ausgedehnte und zugleich unmerkliche Variationen, die wie ein zweites Bild über unserer eigenen Einbildungskraft liegen. Wenn eine solche Musik strömen würde wie der Atem der Geschichte, dann würde sie sicherlich ein anderes Zeitmaß erfordern, jenseits der Befriedigung, die ein normales Hören verschafft.“

„Die gemeinsame Struktur“, so Sciarrino weiter, „ist in den drei Gesängen in verschiedene Klänge gewandt. Ein tiefer Bassklang unterscheidet psychologisch die drei Orte. Ein unendlicher Fall, ein höllisches Donnern lastet zunächst auf dem Hörer. Den Eingeweiden der Erde entkommen, hört man ein Zirpen im Purgatorio, wo der Tag sich mit der Nacht abwechselt und die Grillen mit den Zikaden. Im Paradiso ist der tiefe Klang dem Schweigen ähnlich. [...] Auf einer ande-

ren Ebene alternieren große Klangwellen mit diesem Schillern, das aus der gemeinsamen Struktur entsteht.“

Das alles ist einerseits sehr genau auf die Dichtung bezogen, andererseits doch im höchsten Maße abstrakt. „Der Sturm der Wörter“, so Sciarrino in seiner Einführung, „kann nicht mit einem Sturm aus Klängen verdoppelt werden.“ Es schwebt ihm eine Art von „musica-ambiente“ vor. „Ambient Music“ also, Musik im Raum, die „den Stichwörtern, die der Vers schweigt oder zurückruft, ihr Ohr leih“t.

Das ist es: Eine schwebende, hochstilisierte konstruktiv komplexe und doch ganz leichte, ätherische Musik, die der Imagination großen Raum lässt. Eine Musik, die jedem Hörer ein Führer durch ein unvergleichliches Universum, durch Inferno, Purgatorio und Paradiso ist, ohne ihn zu bevormunden und aufdringlich auf bestimmte Stellen hinzuweisen. Eine Musik, die Dantes Meisterwerk ein selbstbewusster Gefährte ist.

Und so begeben sich die Hörer von *Sui poemi concentrici* gleich in mehrfacher Hinsicht auf Entdeckungsreise. Eine Reise nicht nur durch Inferno, Purgatorio und Paradiso, sondern auch eine Entdeckungsreise in Terra incognita, in unbekanntes musikalisches Land. Ein Land, das sich dem Wanderer nicht aufdrängt, nicht mit großer romantischer Geste öffnet. Ein Land aber, dessen Magie und stillem Zauber nicht widerstehen kann, wer sich neugierig auf seine Reize einlässt.

Sui poemi concentrici

Salvatore Sciarrino

Eine Musik für die gesamte *Commedia* von Dante ersinnen.

Ich habe nicht ohne Bangen den Vorschlag für die Fernseh-Ausgabe angenommen. Die Lektüre begleiten, bedeutet vor allem, ihr Schritt für Schritt zu folgen. Aber auch, sie mit einer präzisen Architektur zu stützen. Das Gegenteil eines Hintergrundes, der fragmentarisch mit den von ihm überlagerten Situationen wächst. Eine komplexe Struktur, die sich um die Dichtungen gliedern sollte – ein einheitliches Projekt. Ich dachte an eine einzige Musikspannweite von gewaltigen, aber dennoch perfekten Ausmaßen.

Es ist gerade die Dimension der unermesslichen Reise, die es verbietet, sich den großen spirituellen Momenten des Geistes zu nähern. Denn: würde man die gesamte *Divina Commedia* Wort für Wort in Musik umsetzen – fast wie eine Oper, einen Berg von Musik anhäufen –, es wäre zutiefst sinnlos, ein Unterfangen manischen Dilettantismus. Eine derartige Konzeption könnte alleine durch ihre Menge Bewunderung hervorrufen – schnell würde es sich als brüchig und kurzlebig erweisen.

Es muss also vielmehr gelingen, ein Werk in einem großen Atemzug zu entwickeln. Dafür müssen die Proportionen erweitert und eigens dafür geschaffene Materialien und Tonfiguren entwickelt werden.

Also: auffallende und gleichzeitig beinahe unmerkliche Variationen entlang des Verlaufes, fast wie ein Bild, das weit unsere Vorstellungskraft übersteigt.

Sollte sich eine solche Musik ausdehnen wie der Atem der Zeit, dann wäre sicherlich ein anderer Maßstab erforderlich, der sich außerhalb der Befriedigung unseres normalen Zuhörens befände.

Ein nicht-menschlicher Atem, den der Mensch aufnehmen könnte wie eine Landschaft.

Unnötige Beschreibungen sind zu vermeiden: ein Sturm von Worten kann nicht durch einen Sturm von Tönen verdoppelt werden. Die Abkürzungen sind funktional, nur die verschlungenen Pfade erwecken unser ästhetisches Interesse.

Eine Art von Lebensraum-Musik (*musica-ambiente*), stilisiert, um die Stichworte hervorzuheben, die der Vers verschweigt und gleichsam erinnernd wiederholt. Die gesamte Komposition ist in separaten und gleichzeitig lesbaren Schichten konzipiert.

Aus den verschiedenen Lesarten bildet sich das außergewöhnliche Repertoire der Situationen, das zur Bewältigung der langen Reise Dantes notwendig ist.

Zunächst habe ich eine ca. 35 Minuten dauernde Struktur verfasst: sie ist zyklisch, kann also ohne Sprünge oder Unterbrechung wieder beginnen.

Das Lesen der gesamten Dichtung dauert ca. 15 Stunden. Wenn man nun mit einer Annäherung von 5 Minuten rechnet, ist die erzeugende Grundstruktur ca. 10 Mal in jedem der drei Gesänge enthalten. Damit kann sich die Grundstruktur maximal 30 Mal um sich selbst drehen.

Diese Struktur stellt eine nicht starre geometrische Gestaltung dar, man empfindet sie wie eine Art periodisches Schillern, betont durch Momente des Schweigens. Klagend fließt sie zwischen *Hölle* und *Fegefeuer*, nur um schließlich transparenter Dunst und geheimnisvolles Funkeln zu werden.

Eine gewisse Polyvalenz der Figuren und der Klänge ergibt sich gleichsam zwingend, das Bewusstsein, dass die einzelnen Elemente in ihrer jeweiligen Kontextualisierung vollkommen unterschiedlich erscheinen können. Daraus erwächst eine höhere Kohärenz in der Komposition.

Die gemeinsame Struktur wird in den drei Gesängen von verschiedenen Klängen umhüllt. Ein obligater Grundton unterscheidet psychologisch die drei Orte. Ein endloser Fall, ein Höllenlärm umhüllt den Zuhörer. Ein Zirpen tief aus dem Inneren der Erde im *Fegefeuer*, wo sich Tag und Nacht abwechseln wie die Grillen und die Zikaden. Im *Paradies* ist der Grundton ähnlich einer Stille oder einem mächtigen Atem, der Hohlraum einer riesigen Muschel, an die wir das Ohr anlegen würden: der Klang des Meeres, und wie dieser ein Sammelbecken aus unendlichen Stimmen und Chören. Ein Schillern in Regenbogenfarben bildet eine gemeinsame Struktur – auf einer anderen Ebene wechseln sich große Klangwellen ab. Die drei Wellen des kosmischen Atems sind herbe Töne der Rohrblätter: Atemzüge und himmlischer Feuerregen (Bögen) in der *Hölle*. Ein Nebelhauch der Klarinette im *Fegefeuer*, um die Stimmen und fast menschliche Klagen zu verbergen, Windstöße, fast beängstigende metallische Schläge, die jedoch das Echo fast zum Leuchten bringen.

Für das *Paradies* dann Akkorde, die sich wie durch Geisterhand auflösen. Hier wird die räumliche Dimension durch die leuchtende und widerhallende Spur der Klänge betont. Nochmals wird die Landschaft durch kürzere Betonungen genauer artikuliert. Getöse,

Peitschenhiebe und Funken zeichnen eine überschäumende und befriedete Natur des *Fegefeuers*, wo die Luft trüb ist von Pollen, und die Tierstimmen – nie ohne Antwort – immer paarweise zurückgeworfen werden. Hier nun stellt sich die menschliche Ebene der von Dichtern zitierten gregorianischen Choräle ein. Im Paradies dringt die ganz hohe Stimme der Solo-Violine durch. Ringsum werden die Tiefen vom Entzünden der Meteore durchbohrt. Hier begegnen wir zwei Choral-Präsenzen: dem Hosanna (VIII. Gesang) und der Explosion des Gloria (XXVII. Gesang).

From One Great Breath

Salvatore Sciarrino's *Orchestral Triptych*
Sui poemi concentrici

Rainer Pöllmann

Goethe's *Faust*, Thomas Mann's *The Magic Mountain*, the *Nibelungenlied* – or, in the present case, Dante's *Divina Commedia*. How is it possible to set to music such awe-inspiring works? Aren't there countless examples of not really successful *Faust* operas? Did not Wagner, in writing his *Ring*, have to reshape the saga of the Nibelungs so radically that nothing remained of its original content and meaning? How, for the world, could anyone put to music the most daring journey of the Middle Ages, the descent into Hell, the crossing of Purgatory and the ascent into Paradise, namely the 500 pages of the *Divine Comedy*?

Even Salvatore Sciarrino, who is probably Italy's most important living composer, was reluctant to accept a commission from the Italian state broadcaster RAI to compose the music for a hundred-part TV series of the *Divina Commedia*. He has written extensively about the problems that such a huge project entails:

"To write music for Dante's entire *Commedia*... It was not without trepidation that I accepted the proposal for a television production. Especially to accompany a reading of the text, meaning to follow it step by step, but also to support it with solid architecture. It is the opposite of a background created

fragmentarily with the situations to which it relates. [Rather] a complete structure that expresses itself within the poem, a unified plan. I thought of a single arch of music, of gigantic and yet perfect proportions.

"It is the unity of the incomparable voyage that forbids one from approaching the great individual flashes of inspiration. It would be senseless – the idea of a crazy dilettante – to set the entire *Divina Commedia* to music, phrase by phrase, in a kind of opera, to pile up a mountain of music. Such an undertaking would deserve admiration only because of its sheer size, though perhaps also because of the dedication it would require. But that idea quickly revealed itself to be fragile and hardly meaningful."

Poetry and Music

At the same time Sciarrino was composing the television version of music for Dante's *Divina Commedia* he also created from the same musical material an orchestral version for the concert hall: *Sui poemi concentrici* for Soloists and Orchestra. The duration shrank to only a tenth of the original 15 hours, but the instrumentation remained the same, with the exception of the choir, which was used only in the TV version. The first performance of *Sui poemi concentrici* took place on 8 April 1988 at the Auditorium RAI in Turin, with the Orchestra Sinfonica di Torino della RAI playing under the baton of the composer. Three days later, on 11 April 1988, the first episode

of the TV series was broadcast as part of the cultural programme of Rai Tre.

Sui poemi concentrici and the music for the TV series of the *Divina Commedia* is hardly Salvatore Sciarrino's only composition related to the poet Dante. In 1981 he wrote an electronic work lasting about half an hour for the RAI's second radio network: *La voce dell'inferno* on texts by Dante Alighieri. In 1993, five years after *Sui poemi concentrici*, he composed another *musica di scena* for the Ravenna Festival: *Musiche per il Paradiso di Dante*. As was the case for the music for the *Commedia*, the three parts of the theatrical music – *Alfabeto oscuro*, *L'invenzione della trasparenza* and *Postille* – were published as three independent orchestral works.

In his *Sui poemi concentrici* Sciarrino strives for the greatest possible understatement. There is no reference to the famous literary source, no flirtation with Heaven and Hell – he avoids even the slightest reference to any programmatic dimension. The title *Sui poemi concentrici* (“On the concentric poems”) aids only insiders, who realise that in Dante's architecture of the hereafter, Heaven and Hell are arranged in concentric circles that get smaller the closer one gets to *Paradiso* or *Inferno*. The subtitle is also limited to a statement of the cast required: “for Soloists and Orchestra”.

A total of five soloists are needed for *Sui poemi concentrici*. Is it thus a concerto grosso? Not at all. The solo instruments are never contrasted in the Baroque manner with the

orchestral ensemble, never push their way into the foreground or play – in the manner of a virtuoso concerto – their own solo with the orchestra in only an accompanying role. They are, whether alone or in combination, an additional tonal colour in this filigree orchestral score. Moreover, the active musicians change during the work. In the first part, only the violoncello plays an active solo role, while in the second part it is flute, clarinet and violoncello, and then finally in the third part the flute, violin and viola d'amore. This change occurs gradually and continually.

But what is the meaning of the choice of instruments, of the dramaturgical sequence? It is not farfetched to regard the violoncello as a personification (or instrumentalisation?) of the guide, Virgil, who takes the traveller through *Inferno* and *Purgatorio* before bidding farewell so that Beatrice can guide him through *Paradiso*. What instrument could be more appropriate for the poet Dante's immortal beloved, the symbol of earthy and heavenly love, than the viola d'amore?

The parallel between the poetry and music is admittedly vague at times. Thus Beatrice does not wait until *Paradiso* to make her appearance but is seen already at the end of *Purgatory*. It is more difficult to find an interpretation for the other three instruments. The flute, clarinet and violin have no immediate counterparts in poetry. However, there are other guides who accompany the traveller for short periods: Cato, Lucia, Statius and Matelda, and finally in *Paradiso* Bernhard

as well. And thus it is probably not too far-fetched to see a connection between the five temporary companions in the *Divina Commedia* and these three soloists in *Sui poemi concentrici*.

Mathematics and Music

“Dante calculated before he wrote.” The literary scholar Manfred Hardt arrives at this short denominator in his remarks on the numerical structure of the *Divina Commedia*. Dante’s grandiose poem is permeated down to the finest detail by subtle numerical semantics, determining the large form, structure of details, names, places and proportions.

Not only the Baroque period but also serialism with its equally great faith in numbers might have provided a literary model as an incentive for Sciarrino’s efforts to capture the trinity of Hell, Purgatory and Paradise in numbers. So did Sciarrino also calculate before he composed? How important are numbers to Sciarrino’s orchestral work? To what extent are there relationships in the mathematic structures of the *Divina Commedia* and *Sui poemi concentrici*?

In the introduction to his Dante composition, Sciarrino writes about the numerical structure of the work: “The entire composition is in layers that can be read separately or simultaneously. From the various possibilities of reading them result the extraordinary repertoire of situations that are required to fill all of Dante’s voyage. I initially designed a

structure of 35-minute-duration. It is cyclical, which means that one can start over from the beginning without leaps or interruption.

The complete reading of the poem takes 15 hours. If one calculates with an approximation of five minutes each, the basic structure is contained almost ten times in each canto. Thus it can circle in itself almost 30 times during the entire sequence of events. This structure has a geometric configuration that is not particularly strict and is perceived as a kind of periodic shimmering with rests. It is plaintively expelled in the *Inferno* and later becomes transparent steam and sparks. A certain ambiguity of figures and sounds is essential. Thus there is a consciousness that the same elements can appear to be different, depending on the context, and this creates a subordinate context in this comprehensive work.”

Let us also note a number of basic parallels between the poetry and the orchestral work: Dante’s *Commedia* consists of three parts; the *Inferno* consists of 34 cantos, *Purgatorio* and *Paradiso* of 33 cantos each. The *Divina Commedia* thus has a total of 100 cantos. *Sui poemi concentrici* consists of three parts; each of these parts is 540 bars or about 33 minutes long, resulting in the triptych’s total duration of (a rounded up) 100 minutes (The present recording – to strengthen its musical urgency – is considerably longer).

The parallel is striking. This can be no coincidence. However, the apparently logical temptation to see each canto as having its

own music is doomed to failure. Thus it is also impossible to see each of Dante's cantos, which are between 115 and 160 verses long, reflected in a single minute of Sciarrino's work.

The Dream of "musica ambiente"

But what are the differences between the music for the TV series and the autonomous work for the concert hall? First, there is the duration and thus the effect, the dramaturgical function and thus the accompanying aesthetic form. The music for a 15-hour reading of the *Divina Commedia* must of necessity follow other laws and principles of reception than an extended, two-hour orchestral work for the concert hall, with no stage, no text, no plot.

Thus it is important to resist the temptation to retransform the orchestral triptych into disguised theatrical music. That would be to miss the point of this music. *Sui poemi concentrici* is not background music for Dante's text. It is the text itself.

It is all the more important to see this, because in hearing the music the temptation is great to seek parallels to Dante's poetry, to find relationships to the plot. Such attempts are bound to fail. Nothing was farther from Sciarrino's intention than to compose the soundtrack to an epic of world literature (Although there can be no doubt that he would have succeeded brilliantly in the case of the *Divine Comedy*, composing the appropriate

music to accompany Dante's wonderfully vivid stories.)

There is nothing in *Sui poemi concentrici* to remind us of Dante, the terrors of Hell, the mystic bliss of Heaven, the power of love and the divine Beatrice. This is not a coming-of-age novel set to music, based on the entanglements of fallible mortals in the forest of sin, through the torments of Hell, purified in Purgatory and ascended into Heaven. This is not a musical "per aspera ad astra". As full as the *Divina Commedia* is with exuberant images, colourful depictions of suffering and hope in the hereafter, Sciarrino's music is equally reserved, sparse and sketchy.

It does not tell stories at all, and certainly not those of Dante. Sciarrino's music creates a musical atmosphere, one of enormous tension, of great tenderness, of touching vulnerability. And of the sweeping auratic unity of which Sciarrino spoke in reference to the TV series.

"It must be possible", says Sciarrino, "to develop a work from one great breath and thus from materials and tonal figures that are especially created for the purpose. Extraordinarily extended and at the same time imperceptible variations that lie like a second image over our imaginative powers. If such a music could flow like the breath of history, it would certainly demand a different tempo, beyond the satisfaction that normal listening provides."

"The common structure", Sciarrino continues, "in the three cantos is clad in varying

sounds. A deep bass sound differentiates the three places psychologically. Endless falling, hellish thundering initially burdens the listener. Escaped from the bowels of the earth is a chirping one hears in *Purgatorio*, where day and night alternate as do the crickets and the cicadas. In *Paradiso* the low sound of silence is similar. [...] On another level, large sound waves alternate with this shimmering, from which the common structure emerges.”

On the one hand, this all relates exactly to the poetry, while on the other hand it is extremely abstract. “The storm of words”, says Sciarino in his introduction, “cannot be doubled with a storm of sounds.” He imagines a kind of *musica ambiente*. Ambient music, music in a space that “lends its ear to the key words that the verse does not say or retracts.”

That’s it: a floating, highly stylised, constructively complex and yet very light, ethereal music that leaves much to the Imagination. A music that guides every listener through an incomparable universe, through *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso*, without being patronising or pointing out certain passages in an insistent manner. Music that is a self-confident companion to Dante’s masterpiece.

And thus listeners to *Sui poemi concentrici* set out on a voyage of discovery in more ways than one. It is a voyage not only through *Inferno*, *Purgatorio* and *Paradiso* but also to a terra incognita, an unfamiliar musical land. This is a land that does not force itself on the traveller, that does not open itself with a great romantic gesture, but rather a land of irresistible magic and quiet enchantment for anyone open to its charms.

D'un seul grand souffle

Sui poemi concentrici, triptyque pour orchestre de Salvatore Sciarrino

Rainer Pöllmann

Le *Faust* de Goethe, la *Montagne magique* de Thomas Mann, le *Chant du Nibelung* – ou précisément la *Divine Comédie* de Dante : comment mettre en musique des œuvres aussi augustes ? N'y a-t-il pas d'innombrables exemples d'opéras ratés sur « Faust » ? Wagner n'a-t-il pas été contraint, pour forger son « Anneau », de remanier si radicalement la légende du Nibelung qu'il ne reste plus rien du sens et du contenu initial ? Et comment exprimer par la musique le périple le plus audacieux du Moyen Age, la descente aux Enfers, la traversée du Purgatoire et l'ascension au Paradis – les 500 pages de la *Divine Comédie* ?

Même Salvatore Sciarrino, sans doute le plus remarquable compositeur italien à l'heure actuelle, n'a accepté qu'avec hésitation la commande de la télévision d'Etat italienne RAI, lui demandant de composer la musique d'une série télévisée en cent épisodes sur la *Divine Comédie*. Il a longuement exposé les problèmes associés à un projet d'une telle envergure :

« Créer une musique pour l'ensemble de la *Commedia* de Dante... Ce n'est pas sans angoisse que j'ai accepté cette proposition pour une émission de télévision. Il s'agit surtout d'accompagner la lecture, c'est-à-dire de la suivre pas à pas. Mais aussi de

la soutenir par une architecture solide. Le contraire d'une toile de fond qui apparaît, fragmentaire, avec les situations auxquelles elle fait référence : une structure complète qui s'exprime au sein du poème, un plan homogène d'ensemble. J'ai pensé à un arc musical unique, de proportions immenses et pourtant parfaites.

C'est l'unité de ce voyage sans égal qui interdit d'en aborder les traits de génie individuels. Mettre en musique toute la *Divine Comédie* phrase par phrase, à la manière d'un opéra, accumuler une montagne de musique, cela ne rimerait à rien, ce serait l'idée d'un dilettante insensé. Une telle entreprise ne mériterait l'admiration qu'en raison de son ampleur, et peut-être de l'effort passionné qu'elle supposerait. Mais elle s'avérerait rapidement friable et dénuée de sens. »

Poésie et musique

En même temps que la version télévisée de la musique pour la *Divine Comédie* de Dante, le compositeur a créé à partir du même matériel musical une version concertante pour orchestre : *Sui poemi concentrici* pour solistes et orchestre. Les 15 heures initiales ont été réduites à un dixième, mais la distribution est restée la même, à l'exception du chœur présent dans la version télévisée, auquel Sciarrino renonce dans la version concertante. *Sui poemi concentrici* a été créé le 8 avril 1988 dans la salle d'émission de la RAI à Turin par l'Orchestra Sinfonica di Torino della

RAI sous la direction du compositeur. Trois jours plus tard, le 11 avril 1988, le premier épisode de la série télévisée était diffusé par la chaîne culturelle RAI Tre.

Mais *Sui poemi concentrici* ou la musique pour les émissions télévisées sur la *Divine Comédie* est loin de représenter la seule réflexion de Salvatore Sciarrino sur le poète Dante. En 1981, il avait créé pour la deuxième chaîne radiophonique de la RAI une œuvre électronique d'une demi-heure environ, *La voce dell'inferno*, sur des textes de Dante Alighieri. Et cinq ans après *Sui poemi concentrici*, en 1993, il composa pour le Festival de Ravenne une autre « Musica di Scena », *Musiche per il Paradiso di Dante*. Comme dans le cas de la musique pour la *Commedia*, les trois parties de cette musique de théâtre, *Alfabeto oscuro*, *L'invenzione della trasparenza* et *Postille*, furent là encore publiées comme œuvres indépendantes pour orchestre.

Pour *Sui poemi concentrici*, Salvatore Sciarrino mise résolument sur l'understatement : il renonce à toute référence au célèbre modèle littéraire, à jouer avec l'idée du ciel et de l'enfer – évitant la moindre indication d'une dimension programmatique de sa musique. Le titre *Sui poemi concentrici* (« Sur les poèmes concentriques ») ne livre d'indices qu'à l'érudit qui sait que dans l'architecture dantesque de l'au-delà, le ciel et l'enfer sont agencés en cercles concentriques qui deviennent de plus en plus serrés au fur et à mesure qu'on se rapproche du paradis ou de la damnation. Et le sous-titre se contente

de préciser la distribution : « Pour solistes et orchestre ».

Au total, *Sui poemi concentrici* mobilise cinq solistes. S'agirait-il donc d'un concerto grosso ? Loin de là. Les instruments solistes ne font jamais face, à la manière baroque, à l'ensemble sonore de l'orchestre, ils ne se poussent jamais au premier plan ou jouent – à la manière du concerto de virtuose – leur propre jeu devant la toile de fond de l'orchestre devenu simple accompagnement. Ils constituent, seuls ou en combinaison, un timbre supplémentaire dans cette partition d'orchestre filigrane. Et la distribution varie. Dans la première partie, seul le violoncelle joue un rôle de soliste ; dans la deuxième partie, ce sont la flûte, la clarinette et le violoncelle, et dans la troisième partie enfin la flûte, le violon et la viole d'amour. Le changement a lieu peu à peu, en transition continue.

Mais comment s'expliquer le choix des instruments et la séquence dramaturgique ? On ne s'avance sans doute pas trop loin si l'on voit dans le violoncelle une personnification (ou instrumentalisation ?) du guide Virgile, qui accompagne le voyageur à travers l'Enfer et le Purgatoire pour prendre ensuite congé et laisser à Béatrice le soin de la guider à travers le Paradis. Et quel instrument serait mieux à même d'incarner l'immortelle bien-aimée du poète Dante, symbole de l'amour tant terrestre que céleste, que la viole d'amour ?

Il est vrai que ces parallèles entre la poésie et la musique présentent certains flous. Ainsi,

Béatrice apparaît dès la fin du Purgatoire, et pas seulement au Paradis. L'interprétation des trois autres instruments est encore plus délicate. La flûte, la clarinette et le violon n'ont pas leurs pendants directs dans le texte. Toutefois, on y trouve encore d'autres guides qui accompagnent le voyageur pendant quelque temps : Caton, Lucia, Stace et Mathilde, et finalement Saint Bernard au Paradis. Il ne semble donc pas trop audacieux d'associer ces cinq compagnons temporaires de la *Divine Comédie* à ces trois solistes dans *Sui poemi concentrici*.

Mathématiques et musique

« Dante calculait avant d'écrire. » C'est par cette formule très succincte que l'expert littéraire Manfred Hardt résume ses réflexions sur la structure numérique de la *Divine Comédie*. Jusque dans les moindres détails, l'extraordinaire poème de Dante est imprégné d'une subtile sémantique de chiffres qui détermine la forme globale et la structure de détail, les noms, les lieux et les proportions. Non seulement l'époque baroque si respectueuse des chiffres, mais aussi le sérialisme qui ne l'était pas moins, auraient pu s'inspirer de ce modèle littéraire pour tenter de couler en chiffres la trinité de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis. Faut-il donc penser que Sciarrino aussi a calculé avant de composer ? A quel point l'œuvre orchestrale de Sciarrino est-elle tributaire des chiffres ? Dans quelle mesure y a-t-il des correspondances

entre l'ossature mathématique de la *Divine Comédie* et *Sui poemi concentrici* ?

Dans l'introduction à sa mise en musique du texte de Dante, Salvatore Sciarrino a également évoqué la structure numérique de l'œuvre : « L'ensemble de la composition est conçu en couches qui peuvent être lues séparément ou simultanément. Des différentes possibilités de lecture découle l'extraordinaire répertoire de situations nécessaires pour couvrir la totalité du voyage de Dante. J'ai tout d'abord développé une structure d'une durée de 35 minutes. Elle est cyclique, c'est-à-dire que l'on peut reprendre depuis le début sans saut ni interruption.

La lecture complète du poème dure 15 heures. Si l'on calcule avec une approche de 5 minutes à chaque fois, la structure de base est contenue presque dix fois dans chaque chant. Au fil du déroulement d'ensemble, elle peut donc tourner presque trente fois en elle-même. Cette structure présente une configuration géométrique qui n'est pas particulièrement stricte, et est perçue comme une espèce de chatoiement périodique avec des pauses. Plaintive dans l'Enfer et le Purgatoire, elle devient ensuite vapeur transparente et scintillement. Une certaine polyvalence des figures et des sons est essentielle. Il faut réaliser que les mêmes éléments peuvent apparaître différemment selon le contexte, et cela crée une cohésion d'ensemble de cette œuvre de vaste envergure. »

Constatons en outre quelques parallèles fondamentaux entre le poème et l'œuvre orches-

trale. La *Commedia* de Dante est composée de trois parties : l'Enfer comprend 34 chants, le Purgatoire et le Paradis en comptent chacun 33. La *Divine Comédie* englobe ainsi 100 chants en tout. *Sui poemi concentrici* est composé de trois parties : chacune de ces parties fait 540 mesures ou environ 33 minutes, ce qui donne pour le triptyque une durée totale (arrondie) de 100 minutes (Le présent enregistrement dépasse nettement cette durée – dans l'intérêt de l'impact musical). Ce parallèle est frappant et ne saurait être le fruit du hasard. Pourtant, l'idée qui en découle, à savoir celle d'attribuer à chacun des chants « sa » propre musique, est vouée à l'échec. Et le calcul tout simple selon lequel chacun des chants de Dante, de 115 à 160 vers de long, serait traité par Sciarrino en une minute à peine, ne tombe donc évidemment pas juste non plus.

Le rêve d'une « musica ambiente »

Mais qu'est-ce qui distingue la musique de la série télévisée de celle, autonome, pour la salle de concert ? Tout d'abord la durée – et donc aussi l'impact, la fonction dramaturgique et, de ce fait, la présentation esthétique. La musique pour 15 heures de lecture de la *Divine Comédie* est par principe régie par d'autres lois et modes de réception qu'une longue œuvre d'orchestre de deux heures environ dans une salle de concert, sans scène, texte ou action.

Il est donc important de résister à la tentation

de vouloir retransformer le triptyque pour orchestre en une musique de théâtre masquée. On passerait ainsi à côté du sens de cette musique. *Sui poemi concentrici* n'est pas une musique de fond pour le texte de Dante. Elle est elle-même le texte.

Il est d'autant plus important de le signaler que l'on est fort tenté, à l'écoute de la musique, de chercher des parallèles avec le poème de Dante, des liens avec le fil de l'action. Mais une telle tentative ne peut qu'échouer. Car l'intention de Sciarrino n'était certainement pas de composer la bande sonore pour une épopée mondiale (Sans aucun doute, il y aurait réussi à merveille dans le cas de la *Divine Comédie* également, il aurait pu associer aux histoires merveilleusement plastiques de Dante une musique correspondante.).

Au premier abord, rien dans *Sui poemi concentrici* n'évoque Dante, les affres de l'Enfer, les béatitudes mystiques du Paradis, le pouvoir de l'amour ou la divine Béatrice. Nous n'entendons pas un roman sonore développant comment le mortel faillible se débat dans la forêt des péchés, traverse les horreurs de l'Enfer, arrive amendé au Purgatoire et monte finalement aux cieux. Pas de « per aspera ad astra » musical. Autant la *Divine Comédie* abonde en images débordantes, en descriptions hautes en couleur de la souffrance et de l'espoir dans l'au-delà, autant la musique de Sciarrino est retenue, sobre, comme esquissée.

Elle ne raconte pas d'histoires, et surtout,

elle ne raconte pas à sa façon les histoires de Dante. La musique de Sciarrino construit une ambiance musicale. Une ambiance chargée d'une énorme tension, d'une grande douceur, d'une émouvante vulnérabilité. Et une unité auratique qui englobe le tout, dont Sciarrino avait déjà parlé à propos de la série télévisée.

« Il faut parvenir », selon Sciarrino, « à développer une œuvre dans un seul grand souffle. Donc à partir de matériaux et de figures sonores spécialement façonnés à cet effet. Des variations exceptionnellement étendues et pourtant imperceptibles, qui se superposent comme une deuxième image à notre propre imaginaire. Si une telle musique coulait comme le souffle de l'histoire, elle exigerait certainement une autre mesure, au-delà de la satisfaction que procure une écoute ordinaire. »

« La structure commune », poursuit Sciarrino, « est habillée de sons différents dans les trois chants. Un son de basse profonde distingue psychologiquement les trois lieux. Une chute sans fin, un grondement infernal vient d'abord peser sur l'auditeur. Echappé aux entrailles de la Terre, on entend un chant stridulant dans le Purgatoire, où le jour alterne avec la nuit, et les grillons avec les cigales. Au Paradis, le ton grave ressemble à un silence. [...] A un autre niveau, de grandes vagues sonores alternent avec ce chatolement issu de la structure commune. » Tout cela se réfère d'une part très précisément au poème, mais reste en même temps

extrêmement abstrait. « La tempête des mots », affirme Sciarrino dans son introduction, « ne peut pas être doublée d'une tempête de sons. » Il vise une espèce de « musica-ambiente ». Une « musique ambiente », donc, une musique dans l'espace, qui « prête l'oreille aux mots clés que le vers tait ou renvoie ».

C'est bien cela : une musique flottante, de construction complexe et extrêmement stylisée et pourtant très légère, éthérée, qui laisse beaucoup de place à l'imagination. Une musique qui sert à tout auditeur de guide à travers un univers sans égal, à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, sans jamais lui faire la leçon ou s'imposer pour souligner certains passages. Une musique qui s'affirme avec assurance comme compagnon du chef-d'œuvre de Dante.

Ainsi, les auditeurs de *Sui poemi concentrici* sont partis à plusieurs égards pour un voyage de découverte. Un voyage qui les a menés non seulement à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis, mais aussi en terre musicale inconnue. Dans un pays qui ne s'impose pas au voyageur, ne l'accueille pas avec de grands gestes romantiques. Mais un pays dont la magie et l'enchantement serein prendront sous leur charme celui qui a la curiosité de s'y aventurer.



© Luca Carrà

Sui poemi concentrici

Salvatore Sciarrino

Concepire una musica per l'intera Commedia di Dante.

Ho accettato la proposta per l'edizione televisiva non senza timore.

Accompagnare la lettura, anzitutto: vuol dire seguire passo passo. Ma anche sostenere con una solida architettura. Il contrario di un sottofondo, che nasce frammentario con le situazioni a cui si sovrappone.

Una struttura complessa che si articolasse *intorno* ai poemi, un progetto unitario. Pensavo a una sola campata di musica, di proporzioni gigantesche eppure perfetta.

È proprio l'unità dell'incommensurabile viaggio a vietare d'avvicinarsi ai grandi momenti dello spirito. Infatti, musicare parola per parola tutta la *Divina Commedia*, quasi come un'opera, accumulare una montagna di musica sarebbe privo di senso, da dilettanti maniaci. Questo genere di imprese può esser degno di ammirazione solo per la quantità (forse per la devozione), poi si rivela fragile e di poco momento.

Dilatare dunque le proporzioni. Di più: riuscire a trarre un'opera di un solo grande respiro. Dunque materiali, figure sonore appositamente forgiati. Dunque variazioni notevoli lungo il percorso, e insieme impercettibili, quasi secondo un'immagine di quanto supera la nostra stessa immaginazione.

Se tale musica si dilatasse come il respiro delle ere, certo sarebbe richiesto un altro metro, fuori dall'appagamento dell'ascolto normale. Un respiro non umano, che l'umano potesse accogliere come in un paesaggio.

Evitare le inutili descrizioni: la tempesta delle parole non può raddoppiarsi con una tempesta di suoni. Le scorciatoie sono funzionali e soltanto i sentieri tortuosi suscitano l'interesse estetico.

Una sorta di musica-ambiente, stilizzata a porgere gli spunti che il verso tace e richiama.

Tutta la composizione è pensata a strati leggibili separatamente e simultaneamente. Dalle varie possibilità di lettura si forma lo straordinario repertorio di situazioni occorrente per compiere tutto il viaggio dantesco.

Ho prima realizzato una struttura della durata di circa 35'. Essa è ciclica, cioè può ricominciare senza salti o interruzione.

La lettura integrale del poema si aggira sulle 15 ore. Calcolando sempre con una doverosa approssimazione di 5', la struttura generatrice è contenuta meno di dieci volte nella durata generale di ogni cantica, e perciò può ruotare su se stessa in tutto meno di trenta volte.

Questa struttura presenta configurazione geometrica non rigida, e si percepisce come una sorta di iridescenza periodica, articolata con silenzi. Lamentosamente essa scorre tra *Inferno e Purgatorio*, per divenire trasparente vapore e luccichio.

Una certa polivalenza delle figure e dei suoni si fa essenziale. La coscienza cioè che gli stessi elementi possano apparire diversi a seconda del contesto, e ne nasce una superiore coesione nella vastità del lavoro.

La struttura comune è rivestita di suoni vari nelle tre cantiche.

Un sono di fondo obbligato distingue psicologicamente i tre luoghi. Una caduta infinita, un rombo infernale preme sull'ascoltatore. Usciti dalle viscere della terra ecco un frinire per il *Purgatorio*, dove il giorno s'alterna alla notte e i grilli alle cicale. Nel *Paradiso* il suono di fondo è simile a un silenzio, o a un alito possente, la cavità di un'immensa conchiglia cui osassimo accostare l'orecchio: il suono del mare, e come il suono del mare ricettacolo brulicante d'infinito voci, e cori.

All'iridescenza che fa da struttura comune, su un altro strato s'alternano grandi onde di suono. Le tre onde della respirazione cosmica sono aspri suoni delle ance, e soffi, e pioggia di fuoco celeste (archi) nell'*Inferno*. Un velo di nebbia del clarinetto, in *Purgatorio*, per nascondere le voci, i lamenti quasi umani, brezze, paurosi colpi metallici ma resi come lucenti dall'eco. Triplici accordi che si scompongono come per un'oscillazione di spettro, per il *Paradiso*. Qui la dimensione spaziale viene accentuata dalla scia luminosa dei suoni o risonante.

Ancora si precisa il paesaggio con le articolazioni più corte.

Boati e sferze e scintille cedono alla natura esuberante e pacificata del *Purgatorio*, dove l'aria è torbida di pollini e le voci degli animali, mai senza riposta, sempre echeggiano a coppie. A questo punto s'inserisce lo strato umano dei canti gregoriani citati dal Poeta.

Nel *Paradiso* penetra la melodia altissima del violino solista. Attorno buca le profondità l'accendersi delle meteore. Due le presenze corali: l'Osanna (canto VIII) e l'esplosione del Gloria (canto XXVII).

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. Kontakt zu Franco Evangelisti; 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; weitere Übersiedlung nach Mailand, wo er Komposition am Konservatorium unterrichtete; zur Zeit lebt Sciarrino in Città di Castello (Perugia); er war Dozent am Konservatorium in Perugia und in Florenz und leitete 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 Ausbildungswerke darstellen.

Was born in Palermo in 1947. He is a musical autodidact and was encouraged by Antonino Titone (Luigi Rognoni's assistant, Institute for Music History at the University of Palermo) and Turi Belfiore (composer and university lecturer) for some time; contact with Franco Evangelisti; 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; he then moved to Milan where he taught composition at the conservatory; today Sciarrino lives in Città 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 pieces composed before 1965, which he considers to be mere student works.

Il 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 est en contact avec Franco Evangelisti. 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. Il déménage ensuite à Milan où il enseigne la composition au Conservatoire. Sciarrino vit aujourd'hui dans la Città di Castello (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 des œuvres encore expérimentales, composée pendant ses années d'études.



© Bernhard Strauss

ensemble recherche

Das ensemble recherche ist eines der profiliertesten Ensembles für neue Musik. Mit über vierhundertfünfzig Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat das Ensemble die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblemusik maßgeblich mitgestaltet. Das neunköpfige Solistenensemble hat mit seiner eigenen dramaturgischen Linie einen festen Platz im internationalen Musikleben gefunden. Neben seiner ausgedehnten Konzerttätigkeit wirkt das ensemble recher-

che bei Musiktheaterprojekten mit, produziert für Hörfunk und Film, gibt Kurse für Instrumentalisten und Komponisten und bietet dem musikalischen Nachwuchs Einblick in seine Probenarbeit.

Das Repertoire beginnt bei den Klassikern des ausgehenden 19. Jahrhunderts, reicht u.a. vom französischen Impressionismus über die Zweite Wiener Schule und die Expressionisten bis zur Darmstädter Schule, dem französischen Spektralismus bis zu

avantgardistischen Experimenten der Gegenwartskunst. Ein weiteres Interesse des ensemble recherche gilt der zeitgenössischen Sicht auf die Musik vor 1700.

Von der enormen Bandbreite des Repertoires zeugen über 50 CDs.

Das ensemble recherche veranstaltet zusammen mit dem Freiburger Barockorchester die jährlich stattfindende Ensemble-Akademie Freiburg, die ein Forum für die Weiterbildung professioneller Musiker im Ensemblespiel in Alter und neuer Musik und für die Begegnung beider Musikbereiche bildet. Die Musiker des ensemble recherche geben Kurse an Musikhochschulen und unterrichten bei den renommierten Internationalen Ferienkursen in Darmstadt.

Das ensemble recherche organisiert sich in Eigenregie und hat eine eigene Konzertreihe an seinem Standort in Freiburg.

The ensemble recherche is one of the most distinguished ensembles for contemporary music. Since it was founded in 1985, it has given more than four hundred first performances and thus decisively promoted the development of contemporary chamber and ensemble music.

This nine-member soloist ensemble has gained a firm position on the international music scene through its own dramaturgical policy. In addition to its extensive concert programme, the ensemble recherche takes part in music theatre projects, radio broadcasts and film productions, gives courses for

instrumentalists and composers and offers up-and-coming musicians insight into its rehearsal work.

Its repertoire starts with the late 19th century classics and extends from French Impressionism to the Second Viennese School and the Expressionists to the Darmstadt School, French Spectralism and the avant-garde experiments in contemporary music. A further field of interest of the ensemble recherche is a contemporary view of music prior to 1700. Almost 50 CDs testify to the enormous scope of this repertoire.

Together with the Freiburger Barockorchester, the ensemble recherche organises the annual Ensemble Akademie Freiburg, a forum for training professional musicians in ensemble playing in early and contemporary music and for encounters between both areas of music. The musicians in the ensemble recherche give courses at music academies and teach at the prestigious International Summer Course for New Music in Darmstadt. The ensemble recherche is self-managed and organises its own concert series in its home town of Freiburg.

Depuis sa création en 1985, l'ensemble recherche s'est imposé comme un ensemble de premier plan dans le domaine de la musique nouvelle. Avec plus de 400 créations à son actif, il a contribué de façon déterminante au développement du répertoire contemporain de musique de chambre et d'ensemble.

L'ensemble, composé de neuf solistes, s'est acquis par l'originalité de sa programmation une place solide sur la scène internationale. Parallèlement à une large activité de concerts, il produit pour la radio et le film, participe à des projets de théâtre musical, dispense des cours pour instrumentistes et compositeurs et permet à la jeune génération une approche de son travail par l'accès libre à certaines répétitions.

Son répertoire s'étend de la fin du XIXème aux expériences les plus radicales de l'avant-garde en passant par les impressionnistes français, l'école de Vienne et l'expressionnisme, l'école de Darmstadt ou le spectralisme. Un regard contemporain porté sur la période

antérieure à 1700 constitue un autre centre d'intérêt de l'ensemble.

Plus de 50 Cds témoignent de l'étendue de son répertoire.

Conjointement à l'ensemble baroque de Fribourg, l'ensemble recherche organise chaque année une académie d'été à l'intention des musiciens professionnels, forum où se rencontrent musiques ancienne et nouvelle. Les musiciens de l'ensemble enseignent dans les Musikhochschule et dispensent des cours dans le cadre du prestigieux festival de Darmstadt.

L'ensemble est autogéré et a sa propre série de concerts à Fribourg.

www.ensemble-recherche.de



Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB)

Als ältestes deutsches rundfunkeigenes Sinfonieorchester geht das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin auf die allererste musikalische Funkstunde im Oktober 1923 zurück. Die Chefdirigenten (u. a. Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf

Kleinert, Heinz Rögner, Rafael Frühbeck de Burgos) formten einen Klangkörper, der wie kein zweiter in Deutschland das Auf und Ab der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert mitvollzogen hat. Die Musik aller Stilepochen von der Vorklassik bis hin zur

Moderne bildet das sinfonische Repertoire des RSB, das sich seit seiner Gründung in besonderer Weise auch für die zeitgenössische Musik engagiert.

Seit Beginn der Ära von Marek Janowski als Künstlerischem Leiter und Chefdirigent im Jahre 2002 hat sich das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin international einen klangvollen Namen erworben zwischen den Berliner Spitzenorchestern und in der ersten Reihe der deutschen Rundfunkorchester. Janowskis zyklische Programmkonzepte der vergangenen Jahre um Mozart, Hartmann, Wagner, Bartók, Bruckner oder Strauss, die Etablierung neuer interessanter Konzertsäle und eine junge Ausstrahlung tragen zum modernen Selbstverständnis des ältesten deutschen Rundfunk-Sinfonieorchesters bei.

The Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin is Germany's oldest radio symphony orchestra. The ensemble has existed since the very first hour of music programming on the radio in October, 1923. The orchestra's head conductors (including figures such as Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner and Rafael Frühbeck de Burgos) developed an ensemble which was to go through the ups and downs of 20th century German history like no other orchestra in Germany. The symphonic repertoire of the RSB encompasses music from all stylistic eras between pre-classicism and modernism, and contemporary repertoire has been given special

attention by the orchestra ever since its establishment.

Since the beginning of Marek Janowski's involvement as artistic director and head conductor in 2002, the RSB has made a resounding international name for itself among Berlin's top orchestras and as one of Germany's leading radio orchestras. Janowski's cyclical programming concepts of the past few years (focussed on Mozart, Hartmann, Wagner, Bartók, Bruckner and Strauss), the establishment of new and interesting concert venues, and a young, dynamic image all join to comprise the present-day self-definition of this oldest German radio symphony orchestra.

En tant que plus ancien orchestre de radio, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin trouve ses origines dans la première émission radiophonique diffusée en octobre 1923. Ses directeurs musicaux (dont Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner, Rafael Frühbeck de Burgos) ont forgé par la suite un orchestre intimement lié à l'histoire mouvementée de l'Allemagne au XX^e siècle. La musique de toutes les époques, du répertoire pré-classique jusqu'à la modernité, fonde le répertoire du RSB, qui s'est particulièrement engagé depuis sa fondation pour la musique contemporaine.

Depuis la venue de Marek Janowski comme directeur artistique et premier chef en 2002, le RSB a acquis une belle réputation inter-

nationale, se distinguant parmi les autres orchestres de Berlin et ceux des autres radios allemandes. Les nombreux cycles initiés par Janowski, consacrés à Mozart, Hartmann, Wagner, Bartók, Bruckner ou Strauss, la conquête de nouvelles salles intéressantes et un aura de jeunesse contribuent à l'image moderne du plus ancien des orchestres radiophoniques allemands.

www.rsb-online.de



Peter Rundel

Geboren 1958 in Friedrichshafen, studierte Violine bei Igor Ozim und Romy Shevelov in Köln, Hannover und New York, sowie Dirigieren bei Michael Gielen und Peter Eötvös. 1984 bis 1996 war er als Geiger Mitglied des Ensemble Modern. 1987 gab er sein Debüt als Dirigent und gastiert heute regelmäßig bei Ensembles wie z.B. ensemble recherche, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain sowie bei allen großen deutschen

Rundfunkorchestern (Bayerischer Rundfunk, DSO und RSO Berlin, Baden-Baden, NDR Sinfonieorchester u.a.). Seit Januar 2005 ist Peter Rundel Musikalischer Leiter des Remix Ensemble Porto. Er leitete Opernproduktionen an der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Wiener Volksoper, den Wiener Festwochen und den Bregenzer Festspielen. Auf KAIROS ist er mit Ensemble- und Orchesterstücken von Hanspeter Kyburz (Preis der Deutschen Schallplattenkritik) und Claude Vivier vertreten.

Born in 1958 in Friedrichshafen, he studied violin with Igor Ozim and Ramy Shevelov in Köln, Hannover, and New York, as well as conducting with Michael Gielen and Peter Eötvös. From 1984 to 1996 he played the violin as a member of Ensemble Modern. In 1987 he made his debut as a conductor and appears regularly with Ensembles like ensemble recherche, Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, as well as with all big German Orchestras (Bavarian Radio Symphony Orchestra, German Symphony Orchestra, the Radio Symphony Orchestra of Berlin, NDR Symphony Orchestra etc.). Since January 2005 he is the musical director of the Remix Ensemble Porto. He has also directed opera productions at the Deutsche Oper Berlin, the Bayerische Staatsoper, at the Wiener Festwochen and the Bregenzer Festspiele. On KAIROS he is represented with works for ensembles and orchestra by Hanspeter Kyburz and Claude Vivier.

Né en 1958 à Friedrichshafen, Rundel a étudié le violon avec Igor Ozim et Ramy Shevelov à Cologne, Hanovre et New York, et la direction d'orchestre avec Michael Gielen et Peter Eötvös. De 1984 à 1996 il a été violoniste membre de l'Ensemble Modern. Ses débuts comme chef ont eu lieu en 1987 et il est depuis régulièrement invité par des ensembles comme l'ensemble recherche, l'Ensemble Modern, l'Ensemble intercontemporain et les grands orchestres de radio allemands (Bayerischer Rundfunk, DSO et RSO Berlin, Baden-Baden, NDR Sinfonieorchester etc.). Depuis janvier 2005, Peter Rundel est directeur musical du Remix Ensemble Porto. Il a dirigé des productions d'opéras à la Deutsche Oper Berlin, la Bayerische Staatsoper, la Wiener Volksoper, les Wiener Festwochen et le Bregenzer Festspiele. Pour KAIROS il a enregistré des pièces d'ensemble et d'orchestre de Hanspeter Kyburz (qui a obtenu le Prix des Deutschen Schallplattenkritik) et Claude Vivier.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

English translations: John Winbigler, Christopher Roth

Traductions françaises: Martin Kaltenecker,

Chantal Niebisch

Aus dem Italienischen: Zita Fränzen