

**“GRĂDINI SONORE”
ESEURI**

(V)¹

**Grădina hipnotică:
repetiție și transă în creația pentru flaut
a lui Salvatore Sciarrino**

Diana Rotaru

La mine, muzica sălășluiește într-o zonă liminală. Ca visele, unde ceva există și deopotrivă nu există încă, în același timp existând și ca altceva. [...] Aici sunt sunetele pe care le găsim aproape de orizontul simțului, acelea care provin, cu siguranță, din purgatoriul infrauterinului, amplificate de o liniște străveche, printr-un colaps scufundat al memoriei. Ele fluctuează, iar tu stai în centru și de îndată un spațiu intact începe să pulseze în întuneric.²

¹ Text prezentat în cadrul Simpozionului „Grădina Vorbelor” coordonat de muzicologul Vlad Văidean, ce a deschis ediția a 15-a a Festivalului Internațional de Muzică Contemporană MERIDIAN – „Grădini Sonore”. Director artistic: Diana Rotaru

² „With me, music inhabits a threshold region. Like dreams, where something both exists and does not yet exist, and exists as something else as well. [...] These are the sounds found close to the horizon of the senses, those, surely which, come from the purgatory of the infrauterine, magnified by ancient silence, through some submerged collapse of memory. They fluctuate, and you stand in the center, and an intact space soon pulsates in the dark.” - Salvatore Sciarrino, *L’Opera per flauto*, vol. I, prezentarea lucrării *Hermes*, Editura Ricordi, Milano, 1990, p. 7

Sunt cuvintele lui Salvatore Sciarrino, cuvinte cu care își prezintă *L'opera per flauto*, un ciclu în două volume ce adună douăsprezece lucrări solistice dedicate flautului – instrumentul care pare a-i fi cel mai drag –, scrise de-a lungul a mai mult de două decenii, între anii 1977 și 2000¹. Extravagant, genial, arogant, Salvatore Sciarrino se distinge, în peisajul caleidoscopic al muzicii contemporane, drept unul dintre cei mai originali compozitori, dar și unul dintre cei mai polarizatori. Născut în Sicilia, la Palermo, în 1947, Sciarrino se afirmă prin anii '70 – climax al avangardei și al experimentalismului în muzica occidentală – prin atitudinea sa refractară la tehnicile în vogă din acea perioadă: serialismul integral și structuralismul. Percepută ca o „gură de aer proaspăt”, muzica sa își face treptat loc în elita creației secolului XX, asemănându-se unui caleidoscop mereu în rotire, repetitiv, rafinat, organic, de o lentoare hipnotică și extrem de particular din punct de vedere timbral. Procesualitatea foarte dilatată și monotonă amintește de principiile de compoziție ale minimaliștilor americani, cu precădere de Steve Reich; muzica lui Sciarrino se înscrie, așadar, atât în siajul dezvoltării de tip occidental, specific temporalității de tip vectorial, cât și în staza expozitivă a non-linearității corelate cu timpul vertical, circular al Orientului: un minimalism inedit în context european care a influențat în mod special tinerii compozitori italieni.

Gândirea lui Salvatore Sciarrino se desfășoară pe câteva coordonate principale: sinestezia radicală², fiziologia

¹ Volumul I: *All'aure in una lontananza* (1977), *Hermes I* (1984), *Come vengono prodotti gli incantesimi* (1985), *Canzona di ringraziamento* (1985), *Venere che le Grazie la fioriscono* (1989), *L'orizzonte luminoso di Aton* (1989), *Fra i testi dedicati alle nubi* (1989). Volumul II: *Addio case del vento* (1993), *L'orologio di Bergson* (1999), *Morte tamburo* (1999), *Immagine Fenicia* (2000), *Lettera degli antipodi portata dal vento* (2000).

² Vezi Gianfranco Vinai, *Salvatore Sciarrino, l'invitation au silence*, în revista *Résonance*, Ircam/Centre Pompidou, Paris, mai 1999, p. 16-17.

percepției muzicale, naturalismul¹, repetiția ca *persistență* și figurile muzicale² – toate acestea aflându-se într-o strânsă interdependență. Compozitorul dorește să primenească și să înviorizeze percepția muzicală aducând-o „la zero” (*azzerare*)³ și propunând conceptul de „auz ecologic”⁴: o *altfel de audiție* în sala de concert. Altfel spus, o curățare a urechilor, atât de necesară. Muzicologul german Martina Seeber spune:

Salvatore Sciarrino este un „sonolog” mărturisit. Înconjurat de un mediu care devine din ce în ce mai gălăgios și de o percepție accelerată a timpului, el ne recomandă un moment de pauză. În liniște, în vid, în nimic, ne spune el, ne întâlnim pe noi înșiși, temerile noastre nocturne, dar și visele noastre pierdute.⁵

Așadar, *experiența* unei lucrări de Sciarrino poate fi comparabilă cu o evadare provizorie într-o „grădină de sunete”, un culcuș ferit de vacarmul cotidian, un spațiu sonor al reculegerii și al interiorizării. Precum John Cage în celebra 4’33”, Sciarrino provoacă ascultătorul să își întoarcă „urechea” către sine însuși, către emoțiile și către *corpul* său. După cum remarcă aceeași Seeber, Sciarrino muzicalizează „procesele corporale arhetipale, precum respirația sau bătaia inimii”⁶. Ca o creatură gigantică, *descărnată*, muzica sa respiră, șuieră,

¹ Vezi Grazia Giacco, *La notion de „figure” chez Salvatore Sciarrino*, Editura L’Harmattan, Paris, 2001, p. 17.

² Vezi Salvatore Sciarrino, *Le figure della Musica, da Beethoven a oggi* [Figurile muzicale de la Beethoven până azi], Editura Ricordi, Milano, 1998.

³ Giacco, p. 24.

⁴ Concept expus în conferințele din cadrul festivalului *Acanthes*, Metz, 2008.

⁵ Martina Seeber, „Salvatore Sciarrino Orchestral Works”, din prezentarea CD-ului *Salvatore Sciarrino – Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Tito Ceccherini*, Rai Trade, Editura KAIROS, 2008, Nr. 0012802KAI, p. 10.

⁶ Seeber, p. 11.

icnește, sforăie, vibrează, tremură sau găfâie într-o paletă dinamică foarte scăzută, dar străbătută și de momente de incisivitate violentă. Captiv într-o lume agitată, gălăgioasă, Sciarrino îi opune o muzică aflată la limita audibilului, la un pas de liniște; vitezei stresante îi opune lentoarea la limita suportabilului; exploziei de informație îi opune un material minimal, șlefuit cu grija unui bijutier. Naturalismul lui Sciarrino propune o prezentare transfigurată a realului, distorsionat subtil: o estetică a *fantomaticului*. Dar nu numai sonoritățile dinlăuntru trupului uman se pot auzi în muzica sa, ci și zgomotul valurilor, șuieratul vântului, foșnetul frunzelor, monotonia hipnotică a ploii sau cântecul păsărilor: amintesc aici superba *Canzona di ringraziamento* [Cântec de mulțumire] pentru flaut, care alternează trei tipuri de „cântec de pasăre”, două în relație de *hoquetus* și al treilea cu rol de inserție în continuum-ul creat, cel mai pregnant și mai evident onomatopeic efect fiind cel de „tortorello”¹. Sciarrino creează un *ecou al naturii*, căci pentru el, după cum ne spune și Seeber, „ecoul este mai important decât realitatea”². Rezultatul este o ambianță sonoră în care rămânem vrăjiți, letargici, uneori plictisiți, alteori dimpotrivă, cu simțurile ascuțite, în stare de trezvie.

Nu este de mirare că *flautul* este omniprezent în creația lui Salvatore Sciarrino, căci puține alte instrumente au o asemenea capacitate de a-și modela paleta sonoră de la transparentă colorată la violență stridentă. Iar tipul de emisie, direct în ambușură, îi permite acestui instrument să se transforme într-o extensie a corpului instrumentistului, într-o făptură fantastică ce se folosește de excesul de suflu, de încorporarea respirației, a mârâitului, a limbii – prin efecte de percuție sau prin blocarea ambușurii (ceea ce transpune totul mai jos cu o septimă mare, sonoritatea devenind fragilă și „cavernoasă”) –, de amplificarea tactilului, a zgomotului pe care degetele îl fac pe clapele instrumentului. Prin căutările sale

¹ Efectul se obține prin cântarea simultană a unui mers cromatic rapid cu mâna stângă, între sol1-do#2, și a unui tril re-re# (clapele A și B) cu mâna dreaptă.

² Seeber, p. 12.

timbrale, susținute de colaborări cu cei mai mari flautiști ai lumii contemporane (de la Roberto Fabbriciani la Mario Caroli), Sciarrino a contribuit imens la descoperirea unor noi tehnici instrumentale, o întreagă paletă de efecte fiind asociată deja numelui său și îmbogățind totodată masiv repertoriul contemporan. Mario Caroli remarca, într-o conferință susținută în cadrul festivalului *Acanthes* (Metz, 2008), faptul că, prin evitarea permanentă a sonorităților așa-zise „normale”, tradiționale, Sciarrino nu caută un sunet nou de flaut, ci *un sunet de instrument imaginar*. Așa se întâmplă, bunăoară, în *Hermes*, construită aproape integral din armonice (fie ele *whistle tones* fragile, clustere mușcătoare de armonice sau *jet whistles*), sugerând un fluier alternativ delicat sau strident: în partitură¹, compozitorul cere ca lucrarea să fie interpretată „în locurile cu cel mai mare ecou” și ca flautistul să caute un sunet „impur”, de „instrument arhaic”. Profit de ocazie și subliniez *rolul structural*, determinant al formei, pe care îl are timbrul în creația lui Sciarrino, fiind cel mai perceptibil element de repetiție.

„Sinestezia radicală” dorită de Sciarrino se leagă și ea de o percepție „naturală” a muzicii, eliberată de prejudecăți și convenții. Precum alți înaintași ai săi, bunăoară Aleksandr Scriabin sau Olivier Messiaen, Sciarrino consideră că audiția unei lucrări înglobează nu numai simțul auzului, ci și pe toate celelalte, existând între ele o influență reciprocă. Un exemplu ar fi asocierile imediate care se fac, în contextul nostru cultural, între registrele sonore și percepția spațială: nuanțele mici sugerează distanța, în timp ce un *forte* creează impresia de proximitate sau chiar agresivitate. De altfel, Sciarrino se joacă foarte des cu această tehnică a ecoului și cu manipularea spațiului sonor, inserând *sforzandi* violente în cele mai rafinate texturi în *pianissimo*. Tactilul poate fi și el încorporat în muzică: un sunet scurt în acut „pișcă”, în timp ce unul grav, profund, poate crea iluzia de „molicieune”.

Preocuparea pentru un nou tip de percepție, precum și pentru legăturile profunde dintre artele vizuale și temporale, l-a îndreptat pe Sciarrino către dezvoltarea unui concept

¹ *L'Opera per flauto*, vol. I, p. 7-8.

fundamental în creația sa – figurile muzicale. Pornind de la ideea existenței unor concepte de construcție comune între toate artele, compozitorul depistează câteva structuri arhetipale de organizare a percepției materialului muzical. Aceste figuri muzicale au, deci, un caracter interdisciplinar, conceptual, abstract, care le face traductibile în orice limbaj artistic; ele sunt, în fapt, structuri recognoscibile care ordonează forma¹.

O primă figură este *forma cu ferestre*, un tip de organizare muzicală provenit din artele vizuale. Privirea unei fotografii, o clipă din trecut fixată pe un suport, permite o inserție temporală în continuitatea prezentului: plonjăm în trecut. În muzică, inserarea în prezentul muzical a unor „ferestre” către alte dimensiuni temporale ține de o concepție anti-retorică a formei, concepție ce valorizează discontinuitatea, fragmentarul, imprevizibilitatea, „scurt-circuitarea memoriei”². În plan muzical, fereastra se traduce prin ruptură și prin politemporalitate³. Sciarrino aseamănă această formă discontinuă, de tip colaj, cu schimbarea canalelor la radio sau la televizor⁴. De altfel, o lucrare celebră a compozitorului se bazează exact pe acest concept: este vorba de *Efebo con radio* [Copil cu radio] (1981) pentru voce și orchestră, o lucrare cu caracter autobiografic în care Sciarrino își amintește fascinația pe care o avea în copilărie pentru schimbatul posturilor la radio, și mai ales pentru zgomotul static astfel creat.

Figura muzicală *Little Bang* este elementul-surpriză care intervine într-o situație statică, nu fără consecințe. O mușcătură scurtă și incisivă, o pocnitură ca de pistol într-o pânză sonoră delicată, *Little Bang* împrăștează brusc percepția ascultătorului sau declanșează chiar o schimbare în procesualitatea lucrării. Această condensare bruscă și

¹ Sciarrino vorbește pe larg despre figuri muzicale în cartea sa, *Le figure della musica da Beethoven a oggi*.

² Sciarrino, citat de Sandro Cappelletto în interviul din *Il giornale della musica*, EDT&Allemandi, Torino, aprilie 1988.

³ Amintesc aici, firește, muzicile morfogenetice ale lui Aurel Stroe, ca un exemplu din spațiul autohton de construcție după un principiu formal asemănător, cu rezultate sonore vădit foarte diferite.

⁴ Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 97.

imprevizibilă de energie nu este urmată neapărat de o relaxare de tensiune, conform conceptului antic arsis-thesis, ci din contra, sparge monotonia discursului, tensionându-l și oferindu-i totodată noi semnificații.

Acumularea și multiplicarea sunt alte două figuri muzicale ce ilustrează ipostaze diferite ale evoluției materialului sonor. Sciarrino le numește *fenomene de regim*¹, fiind legate de percepția globală a muzicii. Acumularea este un proces natural și uman, pe care Sciarrino îl aplică în general nivelului macro-formal². Este vorba de creșterea *haotică și eterogenă* care se îndreaptă spre un punct de saturație, constituind totodată și o acumulare de energie, de tensiune, în care timpul pare a se condensa³. Sugestia vizuală este de umplere a spațiului. Multiplicarea reprezintă, în schimb, creșterea *ordonată și omogenă*, prin repetiții periodice, fiind o derivare a contrapunctului imitativ. Gradul de previzibilitate face ca acumularea energetică să fie mai mică decât în cazul creșterii haotice. În procesul de multiplicare, timpul dă senzația că se dilată⁴, datorită omogenității materialului.

Revenind la spațiul muzical, Sciarrino nu este atât preocupat de spațializarea fizică a surselor sonore care a obsedat creatorii anilor '60, precum Karlheinz Stockhausen sau Edgard Varèse, ci este interesat mai degrabă de „spațiul mental”, definit de un factor esențial al percepției muzicale: memoria. Cu ajutorul *repetiției*, procedeu fundamental în construcția muzicală, auditorul ascultă și memorizează, recunoaște și anticipă, făcând astfel legături permanente între cele trei planuri ale temporalității lineare, vectoriale: prezentul, trecutul și viitorul. Pentru Sciarrino, repetiția are un dublu rol⁵: de a *fixa* o imagine sonoră, de a o *întipări* în memoria ascultătorului și, totodată, de a o *transforma*, prin filtrul

¹ Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 23.

² Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 41.

³ Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 27.

⁴ Sciarrino, *Le figure della musica*, p. 27.

⁵ Detaliat în timpul conferințelor din cadrul festivalului *Acanthes*, Metz 2008.

memoriei. Sciarrino leagă repetiția și de conceptul de *persistență*¹, considerat de compozitor a fi inedit în creația muzicală occidentală²: un obiect sonor este „expus” în conștiința auditivă a ascultătorului ca un element al naturii care *durează* pur și simplu, fără nicio consecință sau dezvoltare perceptibilă. Am putea să numim acest procedeu și „repetiție durațională”. Ne putem imagina un tablou privit foarte de aproape – poate chiar unul de Alberto Burri, unul din preferații lui Sciarrino, pictor cu o estetică monocromă căruia i-a fost dedicat trio-ul *Omaggio a Burri* pentru vioară, flaut alto și clarinet bas (1995).

*

În urma analizei lucrărilor din *L'opera per flauto*³ am putut depista niște procedee structurale caracteristice întregii creații a compozitorului, toate în strânsă legătură cu arhetipul formal al *repetiției*. Sciarrino generează continuități sonore pe care apoi le distorsionează: evoluția materialului muzical este similară celei unui organism viu, care crește, descrește, se transformă, este alterat și parazitat de către alte organisme.

1. Statismul sonor este concretizat în preferința pentru *pedale* și *note repetate*, a căror desfășurare orizontală, monotonă, prezintă treptat *fluctuații*. Amintesc aici pulsația obsedantă pe sunetul-pivot mi bemol din *Immagine Fenicia* [Imagine feniciană], din care se nasc treptat alte elemente, supuse ele însele unui proces de deviere (*bending*).

2. *Persistența* unui element sonor pe durate ample dobândește o forță hipnotică, prelungind percepția obiectului sonor în memoria ascultătorului chiar și după încheierea audiției; așa se întâmplă în cazul lucrărilor *Canzona di*

¹ Detaliat în timpul conferințelor din cadrul festivalului *Acanthes*, Metz 2008.

² Variante ale acestei idei apar însă – în alte forme – la Erik Satie („muzica mobilier”) și chiar la minimaliștii americani (de care Sciarrino se distanțează însă, în primul rând prin estetică).

³ În cadrul tezei de doctorat intitulată „Transa recentă și principiul repetiției în muzica nouă”, elaborată în 2012 sub îndrumarea prof. univ. dr. DHC Dan Dediu, la Universitatea Națională de Muzică din București.

ringraziamento, care se constituie din punct de vedere formal într-un uriaș *ostinato*, ce evoluează lent, cu fluctuații la nivelul diferiților parametri, către registrul acut; sau *Morte tamburo* [Moartea tobei], unde repetiția timbrală (efectul de *tongue ram* alternat din când în când cu cluster armonic) este cea mai pregnantă.

3. Un tip de macro-pedală este simularea *respirației*, prin repetiția obsesivă a binomului *crescendo-decrescendo*. Procedeele este integrat sugestiilor naturaliste din creația compozitorului. Se formează astfel un fundal lent, pe care apar efemeride sonore ce îl perturbă. Dau aici ca exemplu *L'orizzonte luminoso di Aton* [Orizontul luminos al lui Aton], o lentă respirație cosmică neîntreruptă, în sunete eoliene, ca un straniu cântec gregorian purtat de vânt, peste care sunt suprapuse din când în când resturi ale memoriei.

4. *Mișcarea rapidă continuă* este un alt element care face trimitere la sugestia naturalistă: un murmur, un freamăt de multe ori la limita audibilului, o vibrație a naturii întâlnită în aproape toate lucrările pentru flaut – și nu numai. *All'aure in una lontananza* [Adieri în depărtare], prima lucrare din ciclul, este o prelungă pâlpâire din tremolo de armonice care se transformă treptat în melisme rapide de sunete eoliene, un sunet în stare născândă, pur și extrem de delicat.

5. *Substituirea treptată* a unui element cu altul este simularea formală a unui proces natural de contaminare, de virusare. Sciarrino o folosește, bunăoară, în *Come vengono prodotti gli incantesimi* [Cum se produc vrăjile], unde înlocuiește un mecanism pulsatoriu cu altul, fiecare mecanism fiind bazat pe un alt element timbral: *tongue ram* (a), *jet whistle* (b), cluster de armonice (c) și o grupă de elemente – *tortorello*, tril și *glissando* microtonal (d). Așadar, forma de tip continuu poate fi articulată în patru secțiuni distincte conjuncte, potrivit obiectului timbral ce predomină în fiecare dintre ele.

6. Cea mai uzitată structură este *macromecanismul ciclurilor intersectate*, fiecare reprezentând, la rândul său, un mecanism repetitiv care fie amplifică și apoi diminuează treptat un element, fie este bazat pe un șir numeric care apare de fiecare dată puțin variat. În *Immagine fenicia*, ticăitul obsedant

de șaisprezecimi pe mi bemol este ordonat inițial într-un șir numeric (6-3-4-2-5-1-28-7 pulsații), repetat ulterior pe tot parcursul piesei, într-o primă fază identic, iar mai apoi cu variații (permutat, eliptic sau cu unele numere augmentate sau diminuate); efectul inițial de *tongue ram* se transformă și el în sunet eolian, bicordie sau *shadow cluster*. Acest lanț de cicluri numerice este intersectat cu alte elemente timbrale care și ele își schimbă treptat culoarea. În *Lettera degli antipodi portata dal vento* [Scrisoare de la antipozi purtată de vânt], după o introducere violentă, sunt expuse șaisprezece cicluri intersectate și construite pe principiul vaierului în *glissando* descendent, microtonal; se creează astfel un *lamento* imens, o plângere care amintește de figura barocă *passus duriusculus*.

7. *Permutarea* de celule sau de obiecte sonore este folosită bunăoară în prima secțiune din *Venere che le Grazie la fioriscono* [Venus, fie ca Grațiile să o împodobească cu flori], un continuum figurativ în care toate celulele derivă una din alta, prin amplificări sau condensări, adăugiri sau eliminări de sunete.

8. Repetiția mecanică cu *alterarea unui singur parametru* – cel timbral: în aceeași *Venere*, a doua secțiune¹, survine un canon-ostinato la două voci, pe trei note (re-si-mi bemol) și pe trei planuri timbrale: *tongue ram*, percuția de clapă și sunete eoliene cu ambușura acoperită (cu efect la septimă mare descendentă), treptat transformată în *jet whistle*. Canonul răstoarnă permanent două scurte segmente inframeلودice, unul continuu și unul discontinuu, fiecare cu „culoarea” lui. Sunt folosite toate cele șase combinații timbrale posibile dintre cele trei moduri de atac, combinațiile apărând într-o ordine mereu permutată.

9. *Evoluția organică* a unui element repetat, prin amplificare și condensare, este caracteristică aproape tuturor lucrărilor. Un caz particular al acestui procedeu apare în piesa *Morte tamburo*, unde o celulă melodică evoluează prin „rostogolire”: cu fiecare repetiție câștigă câte un sunet în final, dar îl pierde pe primul (de la un moment dat nu se mai adaugă

¹ *L'opera per flauto*, vol. I, p. 25.

nimic și celula se diminuează până la dispariție)¹. Am putea numi acest procedeu aproape cinematografic, care simulează mișcarea de la stânga la dreapta a camerei, „repetiție prin deplasare de cadru”.

10. Introducerea unor *micro-mecanisme* onomatopice, respectiv, repetiția imediată a unui gest muzical sau a unui sunet.

11. *Ostinato-ul defazat*: repetiția este aplicată mai multor parametri, însă secvența de repetare este diferită pentru fiecare și este și alterată pe parcursul mecanismului². În debutul lucrării *Fra i testi dedicati alle nubi* [Printre textele dedicate norilor] observăm, după o scurtă introducere, un ostinato de optimi care se desfășoară în segmente de câte șapte: șapte pulsații de optime alternate cu șapte pauze de optime (ulterior apar modificări). Peste acest ostinato ritmic se suprapune un ostinato intonațional de altă dimensiune, un șir de *unsprezece* multifonice care va fi repetat (identic, amplificat, permutat sau alterat) de încă 28 de ori de-a lungul întregii lucrări.

12. *Insertia*, care poate avea roluri distincte: *perturbare a mecanismului, figură pe fundal* – sistem de semnale grefat pe un mecanism sonor omogen (ca în *Hermes* sau *L'orizzonte luminoso di Aton*) – și *fereastră*, ruptură imprevizibilă, cu apariții lente, fără consecințe pe plan formal.

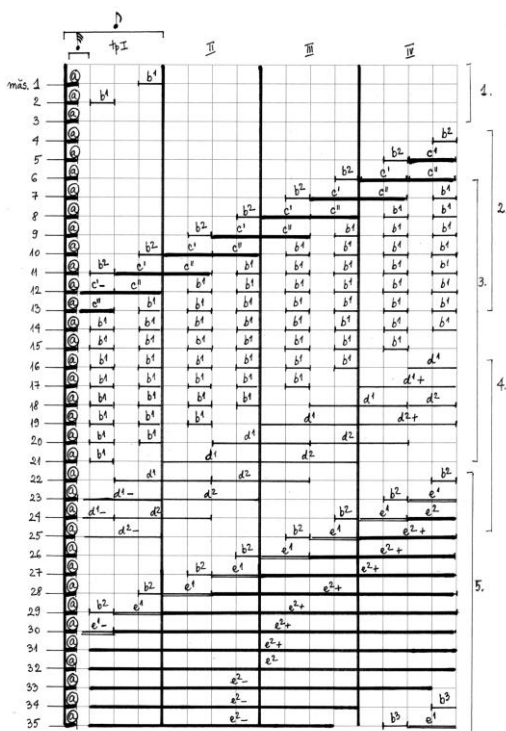
13. Lucrarea *L'orologio di Bergson* [Orologiul lui Bergson] (1999) are o construcție particulară, bazată pe *variația prin translație* (întâlnită la scară mai mică și în alte lucrări), procedeu ce constă în deplasarea treptată a unui obiect sonor în direcția contrară curgerii timpului, care în cazul *Orologiului* este măsura de patru optimi. Rezultatul vizual este o simetrie pe diagonală în partitură; compozitorul a mărturisit influența

¹ Acest procedeu este foarte clar prezentat în partitură, vol. II, p. 15, începând cu al patrulea sistem, în șirul de *jet whistle* și mai ales în șirul de *tongue ram*.

² Tehnica este similară procedurii „izoritmice” care era folosită în muzica medievală: decalajul între „talea” (*ostinato-ul* ritmic) și „color” (*ostinato-ul* melodic).

variației modulare din tapiseriile persane, dând în cartea sa un exemplu din secolul XIX¹.

Iată cum arată schema partiturii-tapiserie a *Orologiului lui Bergson*²: a-i sunt cele nouă obiecte sonore distincte (cu variantele lor), iar în partea dreaptă sunt marcate cele zece valuri conjuncte, fiecare dedicat expunerii unui alt obiect (primul val este introductiv). Săgețile marchează cele trei mari secțiuni ale piesei:



¹ Sciarrino, *Le figure della musica*, fig. 69, p. 90.

² Schema este preluată din Diana Rotaru, "Transa recentă și principiul repetiției în muzica nouă", p. 183-185

Musical score for measures 36-70. The score consists of 10 staves. Measures 36-42 are marked with circled '5'. Measures 43-49 are marked with circled '6'. Measures 50-58 are marked with circled '7'. Measures 59-68 are marked with circled '8'. Measure 69 is marked with circled '9'. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled.

Musical score for measures 71-94. The score consists of 10 staves. Measures 71-78 are marked with circled '9'. Measures 79-87 are marked with circled '10'. Measure 88 is marked with circled '11'. Measure 89 is marked with circled '12'. Measure 90 is marked with circled '13'. Measure 91 is marked with circled '14'. Measure 92 is marked with circled '15'. Measure 93 is marked with circled '16'. Measure 94 is marked with circled '17'. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some notes circled.

Minimalismul repetitiv atât de particular al lui Salvatore Sciarrino este justificat, în plan ideatic, de *anti-retorica* muzicală spre care tinde compozitorul, de eliminarea narativității tipice muzicii occidentale și înlocuirea ei cu o evoluție organică a materialului sonor, apropiată nu numai de natură, dar și de muzica ritualică, de transă. Divergența în opinii a auditorilor, chiar de specialitate, nu poate tăgădui importanța și profunda originalitate a acestui *compozitor-grădină*, bizar și mereu fascinant.

SUMMARY:

Diana Rotaru

The Hypnotic Garden: Repetition and Trance in Salvatore Sciarrino's Flute Works

The eccentric and profoundly original Italian composer Salvatore Sciarrino creates what could be described as an isolated, mysterious "sonic garden": a ghostly world of sounds where the archetypal corporal processes, such as breathing or heartbeat, are transformed into music. His works breathe, whistle, wheeze, pant, snore, vibrate, tremble or heave, like a gigantic but strangely silent unfleshed creature. His conceptual thinking – refreshing the musical perception, the *ecological hearing*, the *persistence* of repetition, the *figures of music* (formal archetypes that can be adapted to any kind of art) – as well as his very particular, non-traditional sound make Sciarrino's music an incredibly rich world to explore. The flute seems to be his favourite instrument, due to its ability to incorporate so many corporeal noises of the performer (from voice to fingertips), becoming almost an extension of his body. The many and ingenious ways of applying repetition in his work, as well as the play with time length – taken to almost unbearable boundaries – make Salvatore Sciarrino one of the true explorers of musical trance today.

Traducerea rezumatelor: Andra Apostu