

gibles. La déclamation doit traduire toutes les nuances infimes au travers desquelles Elsa figure les différentes voix. Les instruments de l'orchestre, autour, lui font écho, se développant dans le vide, tandis qu'elle s'éloigne peu à peu du centre.

L'atmosphère nocturne des premières scènes est principalement suggérée par les zones de silence qui exercent une force d'attraction sur le son lointain. Cette disposition trouve son contraire dans la scène III où l'orchestre devient incolore mais très prégnant, suggérant une sensation de clarté : avec la fixité, l'espace est prêt pour la folie.

Dans la musique d'aujourd'hui on trouve souvent une gradation de phénomènes d'accumulation ou de raréfaction selon une courbe prévisible. *Lohengrin* refuse formellement ces effets afin de simuler l'objectivité d'un montage, comme si l'on rapprochait les pièces d'un ensemble, d'un tout qui n'aurait jamais existé. Ainsi est perpétué le mystère d'une musique qui viendrait "d'ailleurs".

Salvatore Sciarrino

ENTRETIEN

avec Salvatore SCIARRINO

Quelle est l'analyse idéale de votre musique ?

L'analyse pratiquée aujourd'hui est trop souvent de type quantitatif. Elle segmente, énumère, catalogue, souvent découlant de présupposés dogmatiques. Donc, malgré les apparences, elle est très peu scientifique ni objective, et de l'autre côté, pas assez courageuse pour s'affranchir et devenir une pensée autonome, non asservie.

A quoi, à qui sert l'analyse ? On veut démontrer quelque chose, par exemple la validité de l'œuvre au travers des procédés compositionnels. Si l'analyse doit servir à cela, elle produit une interférence entre l'œuvre, et nous et ainsi détruit le rapport personnel que l'on pourrait entretenir avec elle.

Vers quelles analyses alors s'orienter ? Quelle que soit l'approche, même étrangère à ma façon de penser, il faut éviter l'analyse quantitative, celle qui n'est qu'un obscur moyen de persuasion ou celle qui n'énumère que des évidences.

L'œuvre musicale est une intrication de relations, nous sommes d'accord. Mais l'œuvre est au delà des opérations compositionnelles, au delà des intentions mêmes de l'auteur : sur cela, en revanche, il est difficile de trouver des points de contact avec la culture dominante.

Pour moi, une analyse vraiment utile doit enfreindre tous les tabous et affronter la signification, nous rendre conscients. On ne peut pas s'arrêter seulement aux simples signaux acoustiques, ni continuer à jouer tant bien que mal avec des relations. Chaque langage, chaque action de l'homme l'implique totalement. Quand on entre dans le domaine de l'émotif, des critères qualitatifs entrent en jeu. Pour cela j'aimerais une analyse anthropologique qui parte des catégories les plus profondes de la composition.

Dans la description d'une forme, il faut toujours considérer l'ensemble, pour voir comment, conceptuellement, les éléments se disposent sur l'arc qu'elle dessine. Ce sont les parcours perceptuels qu'il faut suivre, ceux de l'auditeur qui écouterait la pièce. Par exemple, *Come vengono prodotti gli incantesimi* ?, pour flûte seule, présente un ensemble qui devient de plus en plus dense, hétérogène, atteint un maximum, puis se raréfie ; c'est donc une courbe anti-rhétorique, qui va contre ce que semble promettre la pièce - une vie rythmique qui prend de l'essor puis subitement s'évanouit. D'un point de vue psychologique, c'est une pièce qui doit décevoir, qui utilise à rebours une scansion temporelle plus traditionnelle ou même plus physiologique ; ici, après le climax, il n'y a rien qui remonte pour une fin plus intense encore - voyez la musique classique où le final est toujours écrit dans un tempo plus rapide. Ceci est d'ailleurs une loi de la perception : pour maintenir l'attention, il faut toujours ajouter, sinon la perception s'habitue, et c'est à l'encontre de cela que va la pièce. La section de raréfaction arrive brutalement, il y a une rupture (non comme par exemple dans la *Suite lyrique*) et c'est un modèle anti-économique : il serait plus naturel d'avoir un moment de repli. C'est une forme technologique, qui vient du montage, de la coupe, une forme que j'utilise très souvent. Ainsi *Il motivo degli oggetti di vetro*, pour trio, met l'auditeur dans une situation d'écoute où la conscience du temps n'existe pas ; tous les événements sont disposés plutôt dans l'espace que dans le temps, comme des éléments composant un paysage. Puis il y a un moment où ce paysage est brisé, on comprend qu'il était artificiel, il est lacéré au moyen de cette technique de montage.

Quand je reprenais des formes anciennes (comme la sonate),

c'était à la manière de Borgès, de façon fantastique, étrange. Je traduais la forme ancienne au moyen d'autres hauteurs, d'autres tensions, d'autres unités, avec une nouvelle logique - ce sont alors des formes monstrueuses, des chimères. Chaque œuvre rejoint sa propre forme, qui est un point d'arrivée, non un conteneur qu'on remplit de façon scolastique. Imaginons que dans mille ans on écoute une forme-sonate : le sens tonal n'existera peut-être plus. Mais la forme ne perdra pas son sens puisqu'elle est une architecture de sons. Déjà nous n'entendons plus les intervalles comme jadis, une septième a perdu de sa force expressive, de même que la plupart des accords : mais la construction demeure.

A partir de quand y-a-t-il un "son" Sciarrino ?

Très tôt ; c'est son expression théorique qui naît plus tard. Ma réflexion théorique peut venir des années après certaines pièces, car elle porte toujours sur un ensemble d'œuvres, des évolutions stylistiques, des parcours. Je ne suis pas seulement un compositeur de l'instinct, mais, méthodologiquement, j'ai besoin de l'alternance entre moments instinctifs et moments de réflexion, car la musique est faite à la fois d'intuition et de construction. Ma musique a cette caractéristique d'impliquer l'auditeur, physiologiquement, si bien qu'elle pèse à certains - et pourtant c'est une musique très construite. D'ailleurs l'agressivité est plutôt une question de tempérament. Ma musique peut être élégante, délicate par sa dynamique, mais elle n'est pas "jolie", sa "joliessse" découle de quelques aspects secondaires, du fait qu'elle soit plus piano que la musique normale, et à ceux qui sont habitués à la vie moderne, aux discothèques, elle peut apparaître comme une fourmi sur un dos d'éléphant. Je la verrais plutôt comme l'éruption d'un volcan vue de loin.

Mes œuvres veulent séduire, mais elles ne veulent pas plaire à tous. Leur complication doit être une richesse intrinsèque, ce n'est pas la peine de compliquer l'écoute par des pièges ou des chausse-trappes. Au contraire de Fernyhough, je pense que l'œuvre doit le plus possible être donnée à l'auditeur. Ce n'est pas en la soustrayant que l'œuvre survit et résiste à l'épreuve de plusieurs écoutes ; elle doit être claire et se communiquer

clairement. La complication ne sert à rien, car nous simplifions à l'écoute. Toutes mes pièces tentent de comprendre ce qui se passe quand quelqu'un les écoute. Les relations qui s'établissent à ce moment-là rendent l'œuvre complexe, l'a font résister au temps, à l'analyse.

Y-a-t-il un geste mimétique dans votre musique ?

Il y a toujours dans ma musique, malgré ses qualités abstraites, une sorte de recherche, complémentaire et intégrée, sur les modes de perception. Prenons l'exemple de la première intervention du souffle dans *Come vengono...* A ce moment-là la pièce réagit comme l'auditeur lui-même par un dérèglement de la pulsation cardiaque. On peut penser en effet à une sorte de mimésis.

Tout se joue entre la musique et la réalité sonore, et la plupart même des musiciens sont persuadés que la musique est abstraite : mais la musique ne se sert pas de concepts. La musique est un langage qui utilise un certain nombre de procédures abstraites mais sur un fonds extrêmement physique. Dans cette "base" physique, nous pouvons reconnaître probablement un certain nombre de rapports soit occultés, soit oubliés avec la réalité sonore elle-même, rapports qui, dans certains contextes culturels, sont dépréciés. Dans l'esthétique commune de notre temps, nous parlons de l'imitation comme de quelque chose de négatif : nous pensons à la culture académique, à l'art pompier etc. Ainsi la tendance à l'abstraction, ou plutôt à la stylisation, des différentes avant-gardes est une réponse à un art bourgeois fondé sur la ressemblance. Mais en vérité, il y a là seulement une différence de degrés : dans les deux cas, il y a stylisation. Quand ce combat de l'abstraction et de l'imitation a perdu son enjeu idéologique, dans un contexte culturel différent, le rapport de l'art à la nature se pose de nouveau. Nous assistons à un retour à la Nature, par exemple dans l'écologie comprise comme science, voire l'étude du langage : et je pense qu'il est possible maintenant (chose que j'ai faite bien avant) d'avoir un nouveau rapport à la nature. Je ne vois pas qu'il y ait de différence, pour celui qui écoute, entre un cri de grillon réel et son imitation par un instrument : ce n'est pas une imitation sur un autre plan, ils

existent sur le même plan, dans un même champ temporel. Entre le paysage réel que je perçois et le paysage stylisé, il y a seulement une différence de profondeur, l'un est un ensemble spatio-temporel, l'autre est comme une feuille de papier : mais la réalité sonore leur assigne un statut égal, les mêmes sons peuvent en émaner et me parvenir de la même façon, artificiels ou naturels.

La musique peut imiter la réalité sonore, mais elle doit le faire de façon à faire entendre l'artifice : reproduire exactement est inutile, et d'ailleurs quasi impossible - sinon la photographie, voire le cinéma, qui fixent ce qui fuit, n'auraient pas de raison d'être. Une musique qui désire user de toutes les subtilités perceptuelles, aviver et affiner ces capacités, doit s'inscrire dans cette problématique de la signification et de la représentation. Par exemple, dans *Il motivo degli ogetti di vetro* on entend des mouettes, dont le dialecte change un peu d'ailleurs selon les régions; j'ai pris mes notes sur l'île de Stromboli, et cette année, à Capri, j'ai entendu le même motif avec une légère inflexion napolitaine ...

Le son de votre musique ne se rapproche-t-il pas du silence ?

Ce son a un rapport étroit avec le silence, et la conscience de ce rapport est nouvelle. Les transformations des timbres dans mes premières œuvres étaient fondées sur cette proximité du silence : plus le niveau d'écoute est bas, plus on peut opérer de changements de timbre complexes, car plus la dynamique augmente et plus se profilent les caractéristiques individuelles des timbres. De façon générale, dans ma musique, l'auditeur est obligé d'abaisser son seuil d'écoute, si bien qu'à un certain moment, il entend davantage. Y a-t-il une métaphysique du silence ? Je ne sais pas ; je n'ai pas décidé de faire cela, je ne puis faire autrement. Il est certain que le silence, un "son-zéro", mais qui en même temps contient tous les sons, pose des problèmes théoriques insoupçonnés - comment décider de la frontière, du point de passage ? Il y a une sorte de renversement qui fait que le son, chez moi, garde la trace du silence d'où il provient et vers quoi il retourne, silence qui lui-même n'est qu'un grouillement infini de sonorités microscopiques. Lorsque j'ai inventé un nouveau signe en ajoutant un zéro au

crescendo et au diminuendo () je ne savais pas qu'il serait adopté par tant de compositeurs.

Est-ce que ce silence qui envahit la musique ne conduit pas vers une réflexion sur une mort du langage, vers un arrêt, un vide qui désigne une frontière?

Non car dans l'absolu, le silence justement n'existe pas ; même dans une chambre vide il y a encore les battements du cœur : tant qu'il y a l'homme, il n'y a pas le silence, et quand il y a perception, il y a musique.

Outre cette forme anti-rhétorique, est-ce qu'il y a d'autres procédés contre la rhétorique?

En réalité, il y a cela dans le langage même, le rapport entre le prévisible et l'imprévisible. Un langage entièrement prévisible serait sans signification, sa force réside dans l'inconnu, la déviation. En général, on est conscient de ce mécanisme dans l'aspect le plus réfléchi de la composition, l'élaboration de la forme. Il y a toujours en composant des phases plus instinctives, plus souples, et d'autres plus conscientes.

Je ne suis pas si convaincu que ça que la créativité soit une force positive, bonne ; elle est aussi une forme d'agressivité. Il s'agit parfois de surprendre, d'étonner, mais jamais gratuitement ; la stupeur produite doit être l'émotion de l'intelligence. Beethoven paraît plus agressif que Mozart, mais d'un point de vue intellectuel, la musique de Mozart est parfois plus agressive, car il réussit à faire avec un seul signe ce que Beethoven fait avec toute l'énergie de ses fortissimos et la construction - c'est une économie plus cruelle d'une certaine façon. Ma musique cherche en tout cas à impliquer l'auditeur, non avec tambours et trompettes, comme Xenakis, mais par l'emploi plus aigu des signes.

Quelle est la fonction de la distance, de l'ironie ?

Une des formes de l'ironie est consciente, comme celle

employée par les écrivains ; l'autre serait instinctive presque, une attitude qui consiste à tout remettre en question continuellement. Parfois je me moque de moi-même en reprenant dans certaines œuvres des sons que j'ai déjà utilisés pour quelque effet dramatique, et que cite pour faire des choses drôles.

Quant aux effets imitatifs, on peut les comparer aux chants d'oiseaux chez Messiaen : pour lui, qui pourtant ne les cite que très stylisés, ils renvoient clairement à la réalité, comme chez un peintre réaliste - alors que moi, à l'opposé, je suis conscient de la différence, mais je mets l'auditeur dans une situation où il ne les reconnaît pas tout de suite ! Mais il y a là avant tout une grande réceptivité aux sons ambiants - on peut sourire, mais il n'y a rien de ridicule, de même que l'on ne rit pas devant les oiseaux reproduits sur d'anciennes tapisseries.

L'ironie est à la fois contact et détachement ; le détachement seul est froideur, il faut une façon de participer : entendre les mouettes, le silence, plus exactement le bourdonnement des mouches, puis un pêcheur qui répare quelque chose dans une barque sur la mer - c'est le début de *Il motivo...* Mais l'espace mental du début de la pièce n'est pas l'espace physique auquel on est confronté en sortant de la mer après s'être baigné - si l'ordre est le même probablement, c'est qu'il ouvre et balaye l'espace dans les deux cas. Puis s'installe naturellement, dans la partition, un jeu purement musical avec ces éléments.

Vous semblez dans votre œuvre convoquer tout un monde mythologique que délimitent notamment les titres...

Disons que ce monde-là manquait il y a vingt ans dans notre environnement culturel. C'est aussi une façon d'inscrire la musique dans la culture, de ne pas la considérer comme séparée ; peut-être que si tous les compositeurs travaillaient dans ce sens aujourd'hui, je renoncerais à ce genre de titres. Par ailleurs, le titre est toujours un message, un feuillet de papier dans laquelle j'ai enveloppé la composition et sur laquelle j'ai écrit quelque chose. Si le titre est important, ce n'est pas parce qu'il suggérerait à l'auditeur quelque chose qui ne se trouve pas dans la pièce, mais parce qu'il est le dernier "contrefort" de l'auteur. L'œuvre elle-même n'est pas un appendice de l'au-

teur, car elle est tellement stylisée que tous les traits individuels de son auteur se sont perdus, sublimés, détruits ou mortifiés - mais le titre fait encore partie de l'auteur, comme le reste de l'appareil littéraire, l'épigraphe, le choix des textes.

Observez-vous une évolution de style dans votre œuvre ?

J'ai pensé à un moment faire une sorte d'anthologie de mes propres œuvres, reprendre d'anciennes pièces comme Boulez l'a fait souvent. Mais j'y ai renoncé et l'anthologie se constituera d'elle-même, c'est le temps qui s'en chargera, ce n'est pas à moi de construire déjà un petit musée Sciarrino avant de mourir. Parfois, effectivement, je corrige une œuvre ancienne, mais par une œuvre nouvelle, je règle mieux l'objectif : la 2^{ème} *Sonate* corrige ainsi la première. J'écris continuellement et naturellement j'ai l'impression d'un approfondissement, même si ma musique dans un sens est plus légère, qu'elle est faite de moins de choses. Mais elle me semble avoir maintenant plus de prise, plus de poids. Les premières œuvres étaient comme des fenêtres qui s'ouvraient sur un monde riche, inquiétant souvent ; les dernières me paraissent plus dépouillées, plus cruelles aussi, désenchantées ou ironiques, plus directes.

Propos recueillis par M. Kaltenecker et G. Pesson

HERACLITE, DEMOCRITE ET LA MEDUSE

Gérard PESSON

Dans un texte inédit ⁽¹⁾, Salvatore Sciarrino parle, non sans fierté, d'un "son Sciarrino" qui se serait élaboré au cours des années soixante. Dans un autre texte, il s'amuse à retrouver sous la plume de bien des compositeurs sa signalétique, quand ce ne sont pas ses propres intuitions sonores. Lorsqu'il joue ainsi à revendiquer la primeur de bien des trouvailles instrumentales, ce n'est pas pour poursuivre les contrefacteurs, mais, sans doute, pour signifier que sa musique est née de cette matière, de ce style qui aurait comme préexisté à l'écriture elle-même. L'œuvre est désormais tout entière ce son-là.

Ce qui rend difficile l'approche de la musique de Sciarrino, ce n'est pas tant son apparente complexité que cette non-médiateté du style, cette compacité du sujet et de l'objet qu'on retrouve chez lui à toutes les échelles, chaque pièce étant comme le fragment d'un grand tout - l'œuvre complet - méthodiquement décliné instrumentalement. Chaque figure sera systématiquement éprouvée dans toutes les combinaisons instrumentales, comme s'il s'agissait de tourner

1 *Annali del mio tavolo*
(1985)

Cette oeuvre, saturée de culture, dubitative, inquiète, ne pose aucune de ses unités comme la transcription définitive, la signification univoque d'un message. Sa belle fragilité est d'accueillir en son geste, en sa matière l'incomplétude, l'infinitude qui lui donne sa profondeur chatoyante, grave et parfois trompeuse. Chaque pièce dans cette oeuvre n'est qu'une image intermédiaire où s'incrit autant l'ardeur que le renoncement : "nous ressemblons à un laboratoire où aucune expérience n'arrive à son terme" dit Musil cité par Sciarrino. La "méduse quotidienne" a pu être vaincue par Persée qui a su dérober l'oeil unique (la vision subjective) et la dent (ce pouvoir de contestation et de doute qui reste un des apapages de l'artiste). Puis, il s'en va avec son cheval ailé délivrer Andromède. Quant à la suite, on la connaît ; Athéna placera la méduse au centre de son bouclier.

CATALOGUE DES ŒUVRES

Toutes les partitions sont éditées chez RICORDI

SONATE ; deux pianos (1966)
 BERCEUSE ; orchestre (1966-68)
 IL QUARTETTO ; quatuor à cordes (des SEI QUARTETTI BREVI) (1967)
 AKA AKA TO I, II, III ; soprano et 12 musiciens, textes de Basho (1967-68)
 PRELUDE, pour le piano (1969)
 DA A DA DA ; orchestre -fragment- (1970)
 DE O DE DO ; clavecin (1970)
 ... DA UN DIVERTIMENTO ; double quintette à vents, et à cordes (1970)
 MUSIQUE DE SCENE pour I bei Colloqui de Aurelio Pes ; chœur mixte (1970)
 DE LA NUIT ; piano (1971)
 ARABESQUE ; 2 orgues (et 4 registrateurs) (1971)
 GRANDE SONATA DA CAMERA ; orchestre de 24 musiciens (1971)
 SONATA DA CAMERA, 16 musiciens (1971)
 ESERCIZIO ; piano (1971)
 RONDO ; flûte concertante, cordes, 2 hautbois et 2 cors (1972)
 ROMANZA ; viole d'amour et orchestre (1973)
 AMORE E PSICHE ; opéra en trois actes, livret de A. Pes (1973)
 DEUX ETUDES ; violoncelle (1974)
 VARIAZIONI ; violoncelle et orchestre (1974)
 UN' IMMAGINE DI ARPOCRATE ; piano, orchestre et chœur, sur des fragments de Goethe et Wittgenstein (1974-79)
 SONATINA ; violon et piano (1974)
 TRE NOTTURNI BRILLANTI ; alto (1975)
 TOCCATA ; clavecin (1975)
 TRIO ; violon, violoncelle et piano (1975)
 SICILIANO ; flûte et clavecin (1975)
 PER MATTIA ; violon (1975)
 DANSE ; 2 violons et alto (1975)
 PREMIERE SONATE ; piano (1976)
 DI ZEFIRO E PAN ; petit poème pour 10 instruments à vent (1976)
 ETUDE DE CONCERT ; piano (1976)
 CLAIR DE LUNE op. 25 ; piano et orchestre (1976)

6 CAPRICES ; violon (1976)
 QUINTETTINO N. 1 ; clarinette et quatuor à cordes (1976)
 QUINTETTINO N. 2 ; flûte, hautbois, clarinette, basson et cor (1977)
 ALL'AURE IN UNA LONTANANZA ; flûte en sol (ou en do, ou flûte basse) (1977)
 IL PAESE SENZ'ALBA, orchestre (1977)
 IL PAESE SENZA TRAMONTO ; orchestre avec soprano, sur des fragments de G.B. Marino (1977)
 ATTRAVERSO I CANCELLI ; 14 instruments (1977)
 MUSIQUE DE SCENE pour *All'uscita* de L. Pirandello ; voix et orchestre (1978 - version radio-phonique - 1985 - version cinématographique)
 DUE MELODIE ; soprano et piano, textes de G.B. Marino (1978)
 ASPERN, singspiel en 2 actes, livret de G. Marini et S. Sciarrino d'après H. James (1978)
 KINDERTOTENLIED ; soprano, ténor en écho et petit orchestre, texte de F. Rückert (1978)
 ASPERN SUITE ; sopr., 2 flûtes, perc., clavecin, alto et violoncelle, textes de Lorenzo da Ponte (1979)
 DUE NUOVE MELODIE ; baryton et piano, fragments de Bob Dylan et P.P. Pasolini (1979-82)
 CHE SAI GUARDIANO, DELLA NOTTE ? ; clarinette concertante et petit orchestre (1979)
 CAILLES EN SARCOPHAGE, actes pour un musée des obsessions ; opéra en 3 actes, livret de G. Marini (1979)
 AI LIMITI DELLA NOTTE, alto (1979), transcription pour violoncelle (1979)
 MUSIQUE DE SCENE pour *Les Trachiniennes* de Sophocle ; chœur de femmes et bande magnétique (1980)
 D'UN FAUNE ; flûte en sol et piano (1980)
 FAUNO CHE FISCHIA A UN MERLO ; flûte et harpe (1980)
 ANAMORFOSI ; piano (1980)
 LE DONNE DI TRACHIS ; six pièces pour sop., mezz., contr. et chœur de femmes, sur un texte de Sophocle (1980)
 L'ADDIO A TRACHIS ; harpe (1980)
 CANTO DEGLI SPECCHI, voix et piano, texte de L. Aragon (1981)
 LA VOCE DELL' INFERNO ; bande magnétique, texte de Dante Alighieri (1981)
 LA MALINCONIA ; violon et alto (1981)
 MELANCOLIA I ; violoncelle et piano (1981)
 EFEBE CON RADIO ; voix et orchestre, texte de Sciarrino (1981)
 MUSIQUE DE SCENE pour *Lectura Dantis* de Carmelo Bene ; 5 flûtes à bec, petite flûte, 2 cromornes et cornemuse (1981)
 INTRODUZIONE ALL' OSCURO ; 12 instruments (1981)
 FLOS FLORUM, sur les transformations de la matière sonore ; chœur et orchestre, textes de La Bible, Lao Tzu, Anaximène, G.B. Marino recomposés par Sciarrino (1981)
 VANITAS ; nature morte en un acte pour voix, violoncelle et piano ; fragments d'anonymes, G.L. Sempronio, G.B. Marino, R. Blair, J. de Sponde, M. Opitz, J.C. Günther, C. von Grimmelshausen recomposés par S. Sciarrino (1981)
 LOHENGRIN ; action invisible pour soliste, instruments et voix amplifiés, d'après Jules Laforgue (1982-84)

AUTORITRATTO NELLA NOTTE ; orchestre (1982)
 NOX APUD ORPHEUM ; deux orgues et instruments (1982)
 LET ME DIE BEFORE I WAKE ; clarinette (1982)
 DEUXIEME SONATE ; piano (1983)
 CODEX PURPUREUS I ; trio à cordes (1983)
 CODEX PURPUREUS II ; quatuor à cordes (1984)
 HERMES ; flûte (1984)
 RAFFIGURAR NARCISO AL FONTE ; flûte, flûte en sol, 2 clar. et piano (1984)
 CENTAURO MARINO ; clarinette, violon, alto, violoncelle et piano (1984)
 IL TEMPO CON L'OBELISCO ; pour ensemble (1985)
 COME VENGONO PRODOTTI GLI INCANTESIMI ? ; flûte (1985)
 ALLEGORIA DELLA NOTTE ; concerto pour violon et orchestre (1985)
 LA CANZONE DI RINGRAZIAMENTO ; flûte (1985)
 LO SPAZIO INVERSO ; flûte, clarinette, celesta, violon et violoncelle (1985)
 LA PERFEZIONE DI UNO SPIRITO SOTTILE ; pour flûte, voix et percussions à air, amplifiées (1985)
 APPENDICE ALLA PERFEZIONE ; pour 14 cloches (1986)
 ESPLORAZIONE DEL BIANCO I ; contrebasse (1986)
 ESPLORAZIONE DEL BIANCO II ; flûte, clarinette basse, guitare et violon (1986)
 ESPLORAZIONE DEL BIANCO III ; batterie jazz (1986)
 LE RAGIONI DELLE CONCHIGLIE ; quatuor à cordes et piano (1986)
 IL MOTIVO DEGLI OGGETTI DI VETRO ; 2 flûtes et piano (1986-87)
 TRIO N. 2 ; violon, violoncelle et piano (1987)
 TROISIEME SONATE ; piano (1987)
 TUTTI I MIRAGGI DELLE ACQUE ; chœur mixte (1987)
 SUI POEMI CONCENTRICI I, II, III ; orchestre et solistes (1988)
 MORTE DI BORROMINI ; orchestre et récitant (1988)
 LA NAVIGAZIONE NOTTURNA ; 4 pianos
 VENERE CHE LE GRAZIE LA FIORISCONO ; flûte (1989)
 IL SILENZIO DEGLI ORACOLI ; quintette à vent (1989)
 L'ORIZZONTE LUMINOSO DI ATON ; flûte (1989)
 LETTURA DA LONTANO ; contrebasse et orchestre - fragment - (1989)
 FRA I TESTI DEDICATI ALLE NUBI ; flûte (1989)
 DUE ARIE MARINE, mezzo et sons de synthèse en temps réel, texte de Sciarrino (1990)
 VARIAZIONE SU UNO SPAZIO RICURVO ; piano (1990)
 PERSEO E ANDROMEDA, opéra pour voix, bande magnétique et "live electronic" d'après Jules Laforgue (1990)

CADENCES, TRANSCRIPTIONS, ADAPTATIONS

- CADENCES pour les concertos K. 467, K. 482, K. 491, K. 503, K. 537 pour piano de Mozart (1982)
- CADENCES pour les concertos K. 207, K. 211, K. 216, K. 218, K. 219, K. 261, K. 269, K. 271 A, K. 373 pour violon de Mozart (1989)
- CADENCES pour les concertos K. 313, K. 314, K. 315 pour flûte et K. 314 (289d) pour haut-bois de Mozart (1989)
- 12 CANZONI DA BATELLO ; pour voix et instruments sur des mélodies vénitiennes du 18ème siècle (1977)
- BLUE DREAM, l'âge d'or de la chanson ; choix, paraphrases, anamorphoses de S. Sciarinno. Musiques de Mercer, De Rose, Porter, Gray, Brown, Ellington, Perkins, Gershwin, Carmichael, Hanley, Dameron (1980)
- ROZE LIZ de Guillaume de Machaut ; transcription pour 5 instruments (1984)
- 5 CANZONI DEL XX SECOLO ; adaptation pour orchestre (1985-87)
- BRAZIL (Epigraphe fenicienne du) ; adaptation pour 9 instruments (1988)
- GIOVANNA D'ARCO de Rossini, version pour orchestre et voix seule d'après l'original pour piano (1989)

DISCOGRAPHIE

- ADDIO A TRACHIS, Claudia Antonelli, harpe - Fonit Cetra Italia ITL 70072
- ALL'AURE IN UNA LONTANANZA, Roberto Fabbriciani, flûte - Philips LP 411 066-1
- ATTRAVERSO I CANCELLI, Carme - Ricordi AOCL 316330
- BRAZIL, album Folk songs - Ricordi CRM 1009-CRM CD 1009
- CADENCES aux concertos pour violon de Mozart K. 207, 211, 216, 218, 219, 261, 373 ; Salvatore Accardo, violon - Nuova Era CD
- 12 CANZONI DA BATELLO, Donella Del Monaco, sopr. ; ensemble sous la dir. de S. Sciarinno - Fonit Cetra Italia ITL 70030
- 6 CAPRICCI, George Mönch, violon - Fonit Cetra Italia ITL 70061
- CHE SAI GUARDIANO, DELLA NOTTE ? Ezio Sappati, clar., Divertimento Ensemble, dir. Sandro Gorli - Fonit Cetra LMA 3002
- COME VENGONO PRODOTTI GLI INCANTESIMI ? Roberto Fabbriciani, flûte - CD Europa Musica 350.229
- DE O DE DO, Jukka Tiensuu, clavecin - Finlandia Records FACD 357
- DI ZEFIRO E PAN, "I dieci fiati italiani", dir. Sandro Gorli - Rusty Records RRCL 606619
- GIOVANNA D'ARCO de Rossini, version Sciarinno ; Teresa Berganza, mezzo, English Chamber Orchestra, dir. Marcello Viotti - CD Claves 50/9016
- LOHENGRIN, Daisy Mumini, voix ; Musica d'Oggi, dir. S. Sciarinno - Ricordi CRM 1001 - CRM CD 1001
- 3 NOTTURNI BRILLANTI, Aldo Bennici, alto - Fonit Cetra Italia ITL 70038
- 2 NUOVE MELODIE, Lucio Gallo, bar., Massimiliano Damerini, piano - Fonit Cetra FDM 0010
- QUINTETTINO N. 2, Quintette Arnold - Ricordi CRM CD 1010
- SONATA II, Massimiliano Damerini, piano (album "Piano XX") - Frequenz
- UN' IMMAGINE DI ARPOCRATE, M. Damerini, piano ; Orchestre Symphonique et chœurs de la RAI, dir. Gianluigi Gelmetti - Fonit Cetra Italia ITL 7088