

# GABRIELE MANCA

Offese fantastiche

Maria Grazia Bellocchio  
DIVERTIMENTO ENSEMBLE  
Sandro Gorli



# Gabriele Manca (1957)

## **SENTI, ASPETTA!** (2019-2022) per pianoforte e ensemble

- |                  |       |
|------------------|-------|
| 1. prima parte   | 22:08 |
| 2. seconda parte | 19:19 |

- |  |       |
|--|-------|
| 3. <b>IL DODICESIMO STUDIO</b> (2013) per pianoforte | 03:40 |
|--|-------|

## **OFFESE FANTASTICHE** (2023) per pianoforte

- |   |       |
|---|-------|
| 4. Furioso e inatteso                     | 02:00 |
| 5. Il canto che attraverso come un tunnel | 02:58 |
| 6. L'esattezza degli uccelli d'inverno    | 02:04 |
| 7. Ofensas fantásticas                    | 00:28 |
| 8. accordi sottratti                      | 01:51 |
| 9. Illeggibile                            | 01:44 |
| 10. El silencio del mero estar            | 00:55 |

**Maria Grazia Bellocchio** pianoforte

## **DIVERTIMENTO ENSEMBLE**

**Luca Avanzi** oboe  
**Alberto Cavallaro** saxofono  
**Renato Taddeo** percussioni  
**Davide Vendramin** fisarmonica  
**Lorenzo Gorli** violino  
**Martina Rudic** violoncello  
**Andrea Grossi** contrabbasso  
**Sandro Gorli** direttore

### Recording

Sala Donatoni, Fabbrica del vapore, Milano – T-Sound  
6 e 23 dicembre 2023, 15 gennaio 2024

Sound engineer: Tommaso Gorli

Mastering: Renato Campaiola e Tommaso Gorli, SMC Ivrea

Front Cover: ©Paola Rizzi



## A colloquio con Gabriele Manca

(di Gabrio Taglietti)

Mi chiedi di presentare le musiche di questo cd. Mi fa molto piacere, e mi sembra, se sei d'accordo, che il modo migliore sia farlo in forma di dialogo, come in quei colloqui che tanto spesso, camminando o bevendo una tazza di caffè, facciamo sul senso del nostro scrivere musica.

Negli ultimi anni un tema è emerso sempre più frequente nei tuoi discorsi: il problema dell'estensione nel tempo. Tema centrale per la musica, che come ben sappiamo è un'arte che vive nella dimensione temporale. Qui possiamo ascoltare tre composizioni che tu hai scritto nell'arco degli ultimi dieci anni: *Il dodicesimo studio* (2013), *Senti! Aspetta!* (2019-2020), *Offese fantastiche* (2023). In questi tuoi lavori la prima cosa che si nota è che le risposte a quel tema percorrono strade opposte: il pezzo per pianoforte e ensemble va in direzione dell'espansione arrivando a una durata inconsueta per la 'media' delle musiche d'oggi, i pezzi per pianoforte solo vanno invece in direzione dell'estrema contrazione. Come se ti piacesse provocare l'ascoltatore con due scelte estreme...

**Sì, l'estensione del tempo, non solo la sua negazione o il suo inganno come per alcuni secoli è stata la musica, l'inganno della morte. In realtà il paradosso vero sarebbe non considerare il tempo. Per i pezzi di questo cd hai ragione, sembrerebbero le due declinazioni possibili di una temporalità immaginaria: in una la dilatazione che vorrebbe ridurre l'articolazione in un flusso; nell'altra la contrazione che vorrebbe invece ignorare il tempo proprio in una serie di durate 'morte'. Nei due casi si tratta esattamente dello stesso approccio che rifugge il più possibile rapporti causali, articolazioni dialettiche.**

Nei nostri dialoghi talvolta non capivo bene che cosa tu intendessi, ma a poco a poco mi si è chiarito, e l'ho capito non tanto sul piano teorico quanto sul concreto terreno dalla tua musica. La teoria, come i titoli, descrive la musica, e mai viceversa.

**Da alcuni anni un'ossessione domina il mio fare musica (ma anche il mio ascolto): se dovessimo ascoltare un brano di musica seguendone la struttura formale, l'architettura, la logica dei pesi e contrappesi, delle condizioni di equilibrio, non riusciremmo a far altro che ricostruire, forse a memoria e confidando in una buona facoltà di 'ritenzione' delle immagini sonore, una composizione solo a posteriori, da 'morta', quando non esiste più traccia del suo suono nell'aria. Ascoltiamo e riascoltiamo finché non ci rimane impressa, sempre a posteriori e nelle sacche instabili della**

memoria, la sua ragione formale, la sua essenza, la sua costituzione. Quindi che cosa facciamo, invece, nel momento in cui ascoltiamo, mentre un brano si sta dispiegando alle nostre orecchie? Stiamo solo immagazzinando elementi per quella elaborazione ‘postuma’ di una musica senza il suo suono? Boulez ha scritto: “Non è possibile una visione reale di un’opera musicale, la cui percezione è sempre parziale. La sintesi non può farsi che dopo, virtualmente”; e ancora: “Innanzitutto non si può avere alcuna percezione globale dell’opera prima di averla sentita sino alla fine [...]. Non si può procedere avanti e indietro lungo il suo percorso; la conoscenza dei particolari e quella della forma globale crescono contemporaneamente. La sola possibilità di riconoscere la forma richiede il lavoro della memoria.” Lo dice con grande chiarezza e senza alcuna esitazione in *La terra fertile, Paul Klee e la musica*. Deduciamo dunque che la musica non esisterebbe nel momento della sua manifestazione sensoriale, nel momento in cui vibra nell’aria, ma solo nella sua manifestazione mnemonica. Ma è proprio così?

Riesci a individuare il momento o la composizione in cui per la prima volta hai messo a fuoco questo problema?

Non so bene quando questa domanda si sia impadronita della mia immaginazione imponendosi quasi come urgenza. La mia posizione, all’inizio della mia avventura compositiva, era diametralmente opposta, alla ricerca cioè di una formalizzazione la più precisa e universale possibile. Mi sono rivolto infatti a suggestioni formali rigidissime e bloccate. Il mio rapporto con il teatro Nō, fortemente codificato fin nelle minime azioni, ne è il segno. Ho passato un certo periodo in Giappone grazie ad una *fellowship*, proprio per ‘carpire’ il segreto di una forma applicabile ad ogni tipologia di dramma, dal tragico al comico. Sembrava la struttura archetipica dell’espressione teatrale/musicale, la forma perfetta e immutabile, l’equazione dell’universo...

Non rinnego affatto quella ricerca, ma certamente la mia strada ha preso ora un’altra direzione. Forse la composizione nella quale questa ‘preoccupazione’ per un ascolto del suono ancora in vita si manifesta più coscientemente è *L’irregolarità della mosca, o la memoria orizzontale*, un trio d’archi del 2016. Nella prima pagina del pezzo ho voluto riportare questo testo:

“Lei vede lo spirito come una mosca che vola  
di qua e di là... si posa e riparte...

- Sì, anche se non del tutto. Ma l’instabilità, la discontinuità, l’irregolarità della mosca, rappresentano bene...

- Lo spirito di un idiota.

- Lo stato normale del nostro..."

Paul Valery, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*

In quel caso avevo scritto:

"Come compositore e per le specifiche qualità delle mie scelte, non sono interessato alla memoria/segnalatica come strumento di comprensione formale della musica. Sono invece interessato a una sorta di memoria orizzontale, la memoria della continuità, la memoria paradossale di un continuo presente, di ciò che si trasmette, ma soprattutto di ciò che è... Astrazioni senza senso si uniscono qui come anelli di una catena uniti dalla sola forza..." dell'ascolto, direi ora.

Ti farò una domanda provocatoria. L'idea di andare contro l'articolazione del tempo secondo una forma in qualche modo costruttiva non è un abdicare alla responsabilità dell'autore? E riguardo a questo aspetto cosa chiedi all'ascoltatore?

All'ascoltatore chiedo di arrendersi. Di arrendersi all'ascolto, all'istante, ad un presente, a tutti i 'presente', qualcosa che si avvicini all'idea di istante di Bachelard. Chiedo comunque a chi ascolta di non farsi troppe domande e di vivere anche 'eroticamente' il suono. Soprattutto chiedo a me stesso, quando ascolto, e ad un pubblico di non cercare il senso della musica. "Il contenuto è un barlume di qualcosa, un incontro simile a un lampo. È minuscolo-minuscolo, il contenuto." (Willem De Kooning, in un'intervista). È una ricerca senza senso, appunto!

Quanto alla responsabilità forse in questo modo vorrei manifestare e rivendicare proprio l'opposto del disimpegno e dell'abdicazione. Mi sto prendendo cura di un'azione, quella dell'ascoltare, che avviene comunque per l'innesco che come compositore ho armato. Ma poi, alla fine, il pensiero di una musica che non vedesse più nemmeno l'autore come responsabile e protagonista/narciso non mi dispiacerebbe affatto. Chissammai che prima o poi non rinasca un'espressione musicale lontana dall'idea romantica dell'artista che sceerne immagini e suggestioni a favore di qualcosa di più distante dall'idea di autore. Un prodotto di una collettività. Chi conosce il compositore di *Victimæ Paschali Laudes* o l'architetto che ha 'firmato' il progetto di Notre-Dame, o l'autore degli affreschi di Altamira? Naturalmente si tratta di un ennesimo gioco paradossale...

Qui però si apre un problema fondamentale: poiché il nostro lavoro consiste nel produrre un oggetto 'estetico', che dovrebbe in teoria tendere a possedere un qualche equilibrio, come fai a definire le

proporzioni delle diverse ‘sezioni’ della composizione? Cosa succede se ti accorgi che una sezione è troppo lunga o troppo corta rispetto al contenuto musicale? Da queste proporzioni dipende la qualità estetica del risultato...

**Secondo quanto ho sostenuto finora e desidero sostenere, non vorrei e non dovrei sapere se una sezione è troppo lunga o troppo breve. Naturalmente qui le mie contraddizioni si fanno ingestibili e l’idea di un flusso sempre più indipendente che nutra di presente l’ascolto si fa utopia. Ma diciamo che vorrei trovare il modo, che non sia quello dell’*Ching*, di lasciare che i flussi di suono si autodeterminino. Ma non sarà possibile, lascio che questo sia un anelito... Finora ho ancora applicato processi ad esaurimento, processi che non possono che implodere o deflagrare in tutte le direzioni. Ho sperato e spero che questi processi possano esaurirsi ‘nel momento giusto’. Il contenuto musicale è esattamente questo. Può andare bene come no.**

Ma tutta la storia della musica occidentale degli ultimi secoli consiste nel definire una precisa idea di rapporto ‘direzionale’, ‘dialettico’, col tempo. L’idea di una diversa concezione della forma implica forse una critica alla storia?

**Non so se sia una critica alla storia e alla musica occidentale. Di certo un’altra ossessione è per me una forma di dominio dell’occhio sull’orecchio. Ricordo a tal proposito il bellissimo scritto di Dufourt, *L’artificio della scrittura nella musica occidentale* (in: *Musica, Potere, Scrittura*). La scrittura, secondo Dufourt, ha, da un certo punto in poi e con una grande accelerazione nel ‘900, “...sotto-posto l’orecchio all’influenza dell’occhio”.**

Questa evoluzione forsennata della scrittura, che da puro dispositivo mnemonico si è fatta vero e proprio spazio operativo per la composizione, forse è arrivata al momento critico che i compositori non possono ignorare. Il momento in cui una certa ‘violenza pianificatrice’, favorita proprio dall’estrema e ingombrante presenza della scrittura come strumento coercitivo, cesserà di determinare e delineare molta parte del pensiero in musica.

**Naturalmente questo comporterebbe anche l’accettazione di una presenza, quella di un interprete che non sia più esecutore, ma quasi co-compositore.**

Al di là del rapporto col tempo, quali altri aspetti ritieni significativi nella tua musica? Un aspetto che amo particolarmente è ad esempio la coesistenza di due caratteristiche in teoria opposte, a formare quello che potrei definire un diatonismo materico.

Il diatonismo, che come hai ben capito è una cifra molto tangibile della mia armonia, è un mio 'colore' di suono. È una scelta puramente di gusto e di pienezza (paradossalmente). Diciamo che anche tecnicamente uso una sorta di diatonismo modale, quindi selettivo, dove le concrezioni materiche siano sempre un po' diverse l'una dall'altra, in contrapposizione ad un materismo cromatico che rischia di essere un po' bloccato.

Quanto ti interessa l'armonia? Come la articoli? Esiste una qualche forma di funzionalità?

La mia armonia non è veramente un parametro e non risponde a tecniche di relazione tra i suoni. Diciamo che vorrei pensare ad una sorta di 'monodia armonica', per restare nel gioco degli ossimori. Ricordo che una volta in Giappone chiesi alla mia professoressa di Nō e Gagaku, Kikuko Masumoto, come funzionasse l'armonia dello shō, l'organo a bocca che produce praticamente solo cluster diatonici. La sua reazione fu di sorpresa: "Quale armonia?!". Nell'estetica e nella tecnica della musica Gagaku, quella non è armonia, ma solo qualità del suono. Lo strumento, secondo lei, era uno strumento monodico come monodica è tutta la musica classica giapponese. Grande lezione, naturalmente, così come c'è poco di monodico nella *Partita per flauto solo* di Bach. La monodia non dipende dallo spessore di una linea.

Mi interessa molto la tua relazione col ritmo. Quella che Carter chiamava la modulazione metrica. Di certo era molto presente nel tuo ultimo quartetto per archi, ma anche in *Senti! Aspetta!*, anche se in modo forse meno radicale, se non sbaglio. C'è in qualche modo una sistematizzazione?

La suggestione e la lezione di Carter mi affascina enormemente. L'idea di una sorta di filiazione metrica mi sembra avvincente, dove elementi ritmici di poco conto possono invece diventare nuovo tactus e nuova divisione di tempo in una proliferazione continua. In alcuni pezzi, come nel mio quartetto *Tenemos miedo, en el fondo*, che tu hai citato, la modulazione metrica è uno strumento di progressiva contrazione, ma anche la rappresentazione di una serie di anelli di una catena idealmente infinita.

Molte tue opere portano titoli derivati da opere letterarie: due dei pezzi di questo cd, ad esempio. Quanto è importante per te la letteratura come fonte di ispirazione? Quanto resta nella tua musica delle poesie o dei romanzi che leggi?

Non so, ma la presenza letteraria, lontanissima da qualsiasi tentazione programmatica, mi accompagna sempre come un talismano o come una coperta di Linus. Molto spesso riporto qualcosa di ciò che in quel momento sto leggendo, qualcosa che non può non aver influenzato in qualche modo la mia coscienza e quindi, prima o poi, la mia scrittura. Nel caso di questi pezzi, a partire dal titolo *Senti! Aspetta!*, la fonte è lo scrittore portoghese delle Azzorre Antero De Quental. In un verso della sua poesia *Aparição* cerca di trattenere l'apparizione con l'esortazione "Ouve! Espera!". Il pezzo non ha nulla a che fare con la disperata malinconia del poeta, ma l'esortazione resta. "Senti!" e non "Ascolta!". Un invito a fermarsi, a sentire, non necessariamente ad ascoltare. Nel ciclo di pezzi brevi, *Offese fantastiche*, la fonte principale è la poesia di Alejandra Pizarnik, grande poetessa argentina morta suicida a soli 36 anni. Della poesia, questi brevissimi pezzi quasi senza il tempo che li plasmi, mantengono qualcosa della definizione, ancora una volta, di Bachelard: "La poesia è metafisica istantanea".

Concludo con alcune brevissime osservazioni finali. *Il dodicesimo studio* è stato scritto in memoria di Antonio Sardi de Letto, che nel 2008 aveva inciso i primi undici studi per pianoforte nel cd *Studi per il XXI secolo*. *Senti! Aspetta!* è stato composto in due fasi: tra il 2018 e il 2019 è stata ultimata la prima parte, per pianoforte solo, a cui nel 2020 si è aggiunta la 'coda' strumentale, una sorta di enorme 'riverbero' di quanto ascoltato prima. *Offese fantastiche* è una serie di sette brevissimi pezzi per pianoforte solo che esplorano ognuno un'idea musicale elementare che viene presentata radicalmente nella sua nudità.

Non mi resta che augurare all'ascoltatore di 'arrendersi' alla bellezza di queste pagine.



## In conversation with Gabriele Manca

(by Gabrio Taglietti)

You have asked me to introduce the pieces featured on this CD. I am very happy to do so, and it seems to me, if you agree, that the best way is to do this in the form of a dialogue, like those conversations we so often have, while walking or drinking a cup of coffee, about the meaning behind our writing music. In recent years, one theme has arisen more and more frequently in what you say: the question of extension in time. A central theme for music, which as we all know is an art that lives in the temporal dimension. Here we can listen to three compositions that you wrote over the last decades: *Il dodicesimo studio* (2013), *Senti! Aspetta!* (2019-2020), *Offese fantastiche* (2023). In these works, the first thing one notices is that your responses to this theme follow opposite paths: the piece for piano and ensemble goes in the direction of expansion, reaching a duration that is unusual for the 'average' of today's music, the pieces for solo piano instead go in the direction of extreme contraction. As if you wanted to provoke the listener with two extreme choices....

**Yes, the extension of time, not just its denial or deception as music was for some centuries, but the deceit of death. In reality, the true paradox would be to disregard time. Regarding the pieces on this CD you are right, they would seem to be the two possible facets of an imaginary temporality: in one, an expansion that seeks to reduce the structure into a constant flow; in the other, a contraction that instead seeks to ignore time itself in a series of 'dead' durations. In both cases, it is exactly the same approach that steers clear of causal relationships, dialectical structures as much as possible.**

In our conversations I sometimes didn't quite understand what you meant, but little by little it became clear to me, and I understood it not so much on a theoretical level but on the concrete terrain from your music. Theory, like titles, describes music, and never vice versa.

**For some years now, an obsession has dominated my music-making (but also my listening): if we were to listen to a piece of music by following its formal structure, its architecture, the logic of its weights and counterweights, its conditions of balance, we would be able to do no more than reconstruct, perhaps from memory and relying on a good faculty of 'retention' of sound images, a composition only a posteriori, when it is 'dead', when there is no longer a trace of its sound in the air. We listen and listen again until its formal rationale, its essence, its constitution, remains**

impressed upon us, always a posteriori and in the unstable pockets of our memory. So what do we do, then, when we are listening, while a piece is unfolding to our ears? Are we just storing elements for that 'posthumous' elaboration of a music without its sound?

Boulez wrote: "A true vision of a musical work is not possible, its perception is always partial. The synthesis can only take place afterwards, virtually"; and again: "First of all, one cannot have any global perception of the work before having heard it to the end [...]. One cannot move back and forth along its path; knowledge of the details and that of the global form grow simultaneously. The mere possibility of recognizing the form requires the work of memory". He says this very clearly, and with no hesitation, in his book *Le pays fertile*, Paul Klee.

We thus infer that music does not exist at the moment of its sensory manifestation, at the moment it vibrates in the air, but only in its mnemonic manifestation. But is this really so?

Can you pinpoint the moment or composition when you first focused on this issue?

I am not sure when this question took hold of my imagination, imposing itself almost like an urgency. My position, at the beginning of my compositional venture, was diametrically the opposite, that is, in search of a formalization that was as precise and universal as possible. In fact, I turned to very rigid and blocked formal ideas. My relationship with Noh theatre, strongly codified down to the smallest actions, is a token of this. I spent some time in Japan on a fellowship, precisely to 'grasp' the secret of a form applicable to every type of drama, from tragic to comic. It seemed the archetypal structure of theatrical/musical expression, the perfect and immutable form, the equation of the universe... Of course, I don't refute that approach, but certainly my path has now taken another direction. Perhaps the composition in which this 'preoccupation' with listening to sound while it is still alive manifests itself most consciously is *L'irregolarità della mosca, o la memoria orizzontale*, a string trio from 2016. On the first page of the piece, I chose to quote this text:

"You see the spirit like a fly that flits  
here and there... it settles and takes off again...

- Yes, although not totally. But the instability, discontinuity, irregularity of the fly, well represents...

- The spirit of an idiot.

- The normal state of ours..."

Paul Valéry, *L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer*

In that case I wrote:

“As a composer and because of the specific qualities of my choices, I am not interested in memory/signposts as a tool for the formal understanding of music. Instead, I am interested in a kind of horizontal memory, the memory of continuity, the paradoxical memory of a continuous present, of what is transmitted, but above all of what it actually is... Meaningless abstractions come together here like links of a chain united solely by the force...” of listening, I would say now.

I will ask you a provocative question. Isn't the idea of going against the articulation of time in a somehow constructive form an abdication of the composer's responsibility? What do you ask of the listener in this regard?

I ask the listener to surrender. To surrender to the listening, to the instant, to a present, to all the 'presents', something approaching Bachelard's idea of the instant. In any case, I ask listeners not to ask themselves too many questions and also to experience the sound 'erotically'. Above all, I ask myself and the audience, when listening, not to search for the meaning of music. “Content is a glimpse of something, an encounter like a flash. It's very tiny, very tiny content.” (Willem De Kooning, in an interview). It is a pointless quest, in fact!

As for responsibility, perhaps in this way I am trying to convey and claim precisely the opposite of disengagement and abdication. I am dealing with an action, that of listening, which happens anyway because of the trigger that I have set off as a composer. But then, ultimately, the notion of music that no longer even saw the composer as responsible and the protagonist/narcissus, would not displease me at all. I wonder if, sooner or later, a musical expression away from the romantic idea of the artist secreting images and impressions will be reborn in favour of something more distant from the idea of the author. A product of a collective. Who knows the composer of *Victimæ Paschali Laudes*. or the architect who 'signed' the design of Notre-Dame, or the author of the Altamira frescoes? Of course, this is yet another paradoxical game...

Here, however, we come up against a fundamental problem: since our work consists of producing an 'aesthetic' object, which should in theory aspire to possess some sort of balance, how do you define the proportions of the different 'sections' of the composition? What happens if you realize that a section is too long or too short in relation to the musical content? The aesthetic quality of the result depends on these proportions...

According to what I have argued so far and wish to argue, I would not and should not know whether a section is too long or too short. Of course, this is where my contradictions become unmanageable and the idea of an increasingly independent flow that feeds the listening with the present becomes utopian. But let's just say that I would like to find a way, other than *I Ching*, to let the streams of sound self-determine. But it won't be possible, I will leave this as wishful thinking... So far I have still applied processes of depletion, processes that can only implode or deflate in all directions. I have hoped, and hope, that these processes can exhaust themselves 'at the right time'. The musical content is exactly that. It may or may not go well.

But the entire history of Western music in recent centuries consists of defining a precise idea of a 'directional', 'dialectical' relationship with time. Does the idea of a different conception of form imply a critique of history?

I don't know whether it is a criticism of history and Western music. Certainly another obsession of mine is a form of domination of the eye over the ear. I recall, in this regard, the wonderful essay by Dufourt, *The Artifice of Writing in Western Music* (in *Music, Power, Writing*). Writing, according to Dufourt, has, from a certain point onwards and with great acceleration in the 20th century, "...subjected the ear to the influence of the eye".

This relentless evolution of writing, which from a pure mnemonic device has become a genuine operational space for composition, has perhaps reached the critical moment that composers cannot ignore. The moment when a certain 'planning violence', facilitated precisely by the extreme and cumbersome presence of writing as a coercive tool, will cease to determine and delineate much of the thinking in music.

This, of course, would also entail accepting a presence, that of a performer who is no longer just a performer, but almost a co-composer.

Apart from the relationship with time, what other aspects do you consider significant in your music? One aspect that I particularly like is, for instance, the coexistence of two theoretically opposite characteristics, forming what I might call a material diatonicism.

Diatonicism, which is, as you have well understood, a very tangible feature of my harmony, is one of my 'colours' of sound. It is purely a choice of taste and fulfillment (paradoxically). Let's say that I also use a kind of modal diatonicism technically, thus selective, where the material outcomes are

always a little different from each other, as opposed to a chromatic materialism that risks being a little blocked.

How interested are you in harmony? How do you manage it? Is there any form of functionality?

My harmony is not really a parameter and does not respond to techniques of relations between notes. Let's say I would like to think of a kind of 'harmonic monody', if I may continue the game of oxymorons. I remember once in Japan I asked my Noh and Gagaku teacher, Kikuko Masumoto, how the harmony of the shō, the mouth organ that produces practically only diatonic clusters, worked. Her reaction was one of surprise: "What harmony?!". In the aesthetics and technique of Gagaku music, it is not harmony, only sound quality. The instrument, according to her, was a monodic instrument, as all Japanese classical music is monodic. A great lesson, of course, just as there is little that is monodic in Bach's *Partita for solo flute*. Monody does not depend on the thickness of a line.

I am very interested in your relationship with rhythm. What Carter called metric modulation. It was certainly very evident in your last string quartet, but also in *Senti! Aspetta!*, though perhaps in a less radical way, if I'm not mistaken. Is there in any sort of systematisation?

I am extremely fascinated by Carter's vision and his example. The idea of a kind of metric filiation seems compelling to me, where minor rhythmic elements can instead become a new tactus and new time divisions in continuous proliferation. In some pieces, such as in my quartet *Tenemos miedo, en el fondo*, which you mentioned, metric modulation is an instrument of progressive contraction, but also the representation of a series of links in an ideally infinite chain.

Many of your works have titles derived from literary works: two of the pieces on this CD, for example. How important is literature to you as a source of inspiration? How much of the poems or novels you read remains in your music?

I don't know, but the literary presence, far removed from any programmatic temptation, always accompanies me like a talisman or Linus's blanket. Very often I quote something from what I am reading at the time, something that can't help but have influenced my consciousness in some way and thus, sooner or later, my writing. In the case of these pieces, starting with the title *Senti!*

*Aspetta!*, the source is the Portuguese writer from the Azores, Antero De Quental. In a line of his poem *Aparição*, he tries to hold back the apparition with the exhortation “Ouve! Espera!” The piece has nothing to do with the poet’s desperate melancholy, but the exhortation remains. “Hear!” and not “Listen!”. An invitation to stop, to hear, not necessarily to listen.

In the cycle of short pieces, *Offese fantastiche*, the main source is the poetry of Alejandra Pizarnik, a great Argentinian poet who committed suicide at only 36 years of age. Of her poetry, these very short pieces, almost without the time that shapes them, retain something reflecting the definition, again, of Bachelard: “Poetry is instantaneous metaphysics”.

I will conclude with some very brief final remarks. *Il dodicesimo studio* was written in memory of Antonio Sardi de Letto, who, in 2008, had recorded the first eleven piano studies on the CD *Studi per il XXI secolo* (“Studies for the 21st Century”). *Senti! Aspetta!* was composed in two stages: the first part was completed, for solo piano, between 2018 and 2019, to which the instrumental ‘coda’ was added in 2020, a sort of enormous ‘reverberation’ of what had been heard before. *Offese fantastiche* is a series of seven very short pieces for solo piano that each explore an elementary musical idea that is presented radically in its bare nakedness.

It only remains for me to encourage the listener to ‘surrender’ to the beauty of these pieces.

*translated by Michael Webb*





### **Gabriele Manca**

Gabriele Manca ha studiato pianoforte con Bruno Canino e composizione con Giacomo Manzoni al conservatorio di Milano. Ha vinto il premio “Musica nel nostro tempo-Casa RICORDI”, il premio “Neue Generation in Europa”, WDR (Köln), Biennale Musica (Venezia), Festival d’Automne (Paris) per l’Anno Europeo della Musica. Nel 2000 ha ottenuto la Japan Foundation Uchida Fellowship grazie alla quale si è occupato della musica nel Teatro Noh presso la Toho Gakuen University. La sua musica è eseguita nelle più importanti rassegne e festival di nuova musica. Ha tenuto numerosi workshop, Masterclass e conferenze presso la Irino Foundation, la Senzoku University Tokyo, la Toho Gakuen University, il Tokyo College of Music, l’Università di Melbourne e la Pontificia Universidad Católica di Santiago del Cile dove dal 2006 al 2013 è stato profesor visitante; dal 2015 ha tenuto diverse Masterclass presso il CENART di Città del Messico. Insegna composizione al Conservatorio di Milano.

### **Gabriele Manca**

Gabriele Manca studied piano under Bruno Canino and composition under Giacomo Manzoni at the Conservatory in Milan. He won the prize “Musica nel nostro tempo-Casa RICORDI”, the prize “Neue Generation in Europa”, WDR (Köln), Biennale Musica (Venice), Festival d’Automne (Paris) for the European Year of Music. In 2000 he obtained the Japan Foundation Uchida Fellowship, thanks to which he was able to work on the music for Noh Theatre at the Toho Gakuen University. His music has been played during the most important concert series and festivals of new music. He has held numerous workshops, masterclasses and conferences at the Irino Foundation, the Senzoku University Tokyo, the Toho Gakuen University, the Tokyo College of Music, the University of Melbourne and the Pontificia Universidad Católica in Santiago, Chile, where from 2006 to 2013 he was visiting professor; since 2015 he has held several masterclasses at the CENART in Mexico City. He teaches composition at the Conservatory in Milan.

### **Maria Grazia Bellocchio**

Dopo gli studi musicali di pianoforte e di composizione al Conservatorio di Milano, Maria Grazia Bellocchio si è perfezionata con Karl Engel al Conservatorio di Berna.

Tiene regolarmente masterclass di pianoforte presso i conservatori italiani e corsi musicali estivi (Campus musica Sermoneta, Chianti in musica, Comune di Maccagno), attualmente è titolare della classe di pianoforte e docente del Master di Pianoforte Contemporaneo presso il Conservatorio di Bergamo.

Si è esibita in numerosi récitals solistici, da camera (con Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Bruno Giuranna, Franco Petracchi, Myriam Dal Don, Alda Caiello e in duo pianistico con Stefania Redaelli) e con orchestra per Istituzioni concertistiche in Italia e all’estero (Amici della Musica di Padova, Perugia, Firenze, Palermo, Festival Mito, Teatro Comunale di Bologna e Ferrara, Teatro Regio di Parma, Società Barattelli di l’Aquila, Società dei Concerti di Milano, Milano Musica, Rec Festival, New Music of Middelburg, Klangforum Wien, Università di

Valparaiso (Cile), Fondazione Gulbenkian di Lisbona, Festival Musica di Strasburgo, Festival Presences di Parigi, Biennale di Venezia, Printemps des Arts de Monte-Carlo) Collabora stabilmente con Divertimento Ensemble diretto da Sandro Gorli regolarmente presente nei maggiori festival ed entrato nel 2012 a far parte del network europeo Ulysses, che riunisce 13 tra le maggiori istituzioni europee dedite a promuovere e diffondere la musica contemporanea. Nel 2011, in occasione delle celebrazioni per il Centocinquantesimo dell'unità d'Italia, ha ideato il progetto "Viaggio in Italia – Nuovo canzoniere popolare – 20 canzoni popolari trascritte da 20 compositori", eseguito insieme ad Alda Caiello in prima assoluta al Maggio Musicale Fiorentino e replicato al festival Mito, Musica Insieme di Bologna e in diverse altre città italiane. Ha inciso CD per Ricordi e Stradivarius con opere di Bruno Maderna, Sandro Gorli, Franco Donatoni, Stefano Gervasoni, Gabriele Manca, Federico Gardella, Stefano Bulfon, Marco Momi, Claudio Ambrosini, Ivan Fedele e Gyorgy Kurtág. Nel 2022, insieme al compositore Alessandro Solbiati, in occasione del centenario della nascita di Pier Paolo Pasolini, ha dato vita al progetto "soave poeta, quel mio omonimo che ancora ha il mio nome...", un viaggio nella sua poesia che intreccia la lettura dei suoi versi da parte dell'attore Fabio Zullo, i canti della tradizione popolare friulana e le trascrizioni di Bach eseguite dal soprano Laura Catrani e alcuni brani pianistici scelti tra gli Interludi e la Terza Sonata. Nel 2023 il progetto dedicato alle Sonate per pianoforte di Salvatore Sciarrino, ideato da Maria Grazia Bellocchio all'interno di IDEA – International Divertimento Ensemble Academy, riceve il "premio speciale" della critica Franco Abbati.

### **Maria Grazia Bellocchio**

After studying piano and composition at the Conservatory in Milan, Maria Grazia Bellocchio went on to study under Karl Engel at the Conservatory in Bern. She regularly holds piano masterclasses at Italian conservatories and participates in summer music courses (Campus musica Sermoneta, Chianti in musica, Comune di Maccagno); she is currently professor of piano and teaches on the Masters course in Contemporary Piano at the Conservatory in Bergamo. She has given numerous solo and chamber recitals (with Salvatore Accardo, Rocco Filippini, Bruno Giuranna, Franco Petracchi, Myriam Dal Don, Alda Caiello and in piano duo with Stefania Redaelli) and has performed with orchestras for various Italian and international concert organizations (Amici della Musica in Padua, Perugia, Florence, Palermo, Festival Mito, Teatro Comunale in Bologna and Ferrara, Teatro Regio in Parma, Società Barattelli in L' Aquila, Società dei Concerti in Milan, Milano Musica, Rec Festival, New Music of Middelburg, Klangforum Wien, University of Valparaiso in Chile, Gulbenkian Foundation in Lisbon, Festival Musica in Strasbourg, Festival Presences in Paris, Venice Biennale, Printemps des Arts de MonteCarlo) She works regularly with the Divertimento Ensemble, directed by Sandro Gorli, which frequently takes part in major festivals and which joined the European Ulysses Network in 2012, a project that brings together 13 of Europe's leading institutions dedicated to promoting and disseminating contemporary music. In 2011, during the celebrations for the 150th anniversary of the unification of Italy, she conceived the project "Viaggio in Italia - Nuovo canzoniere popolare - 20 canzoni popolari trascritte da 20 compositori", performed together with Alda Caiello in its world premiere - at the Maggio Musicale Fiorentino and repeated at the Mito

Festival, Musica Insieme in Bologna and in several other Italian cities. She has recorded CDs for Ricordi and Stradivarius, featuring works by Bruno Maderna, Sandro Gorli, Franco Donatoni, Stefano Gervasoni, Gabriele Manca, Federico Gardella, Stefano Bulfon, Marc Momi, Claudio Ambrosini, Ivan Fedele and Gyorgy Kurtág. In 2022, together with the composer Alessandro Solbiati, to mark the centenary of Pier Paolo Pasolini's birth, she devised the project "soave poeta, quel mio omonimo che ancora ha il mio nome...", a journey into his poetry that combines the reading of his verses by the actor Fabio Zullo, with Friuli folk songs and Bach transcriptions performed by soprano Laura Catrani and some piano pieces selected from Solbiati's *Interludi* and the *Terza Sonata*. In 2023, the project devoted to Salvatore Sciarrino's Piano Sonatas, conceived by Maria Grazia Bellocchio within IDEA - International Divertimento Ensemble Academy, received the 'special prize' in the Franco Abbiati music critics awards.

### **Divertimento Ensemble**

Fondato nel 1977 da alcuni solisti di fama internazionale sotto la direzione di Sandro Gorli, Divertimento Ensemble si è rapidamente affermato in Italia e all'estero realizzando fino ad oggi più di 1500 concerti e 20 CD. Nel 2004 ha creato "Rondò", rassegna di concerti e incontri con la musica d'oggi che si svolge annualmente a Milano. Oltre cento compositori hanno dedicato nuove composizioni all'ensemble: questi e numerosi altri hanno contribuito a creare per il complesso un repertorio cameristico fra i più rappresentativi della nuova musica, non solo italiana. Presente nei maggiori festival di musica contemporanea in Europa, è stato invitato alla Biennale di Venezia 14 volte tra il 1979 e il 2020. Ha effettuato concerti in Francia, Spagna, Portogallo, Svizzera, Germania, Austria, Belgio, Olanda, Inghilterra, Croazia, Slovenia, Polonia, Finlandia, Lettonia, Messico, Stati Uniti, Argentina, Giappone e Russia, oltre che nelle più importanti città italiane. Fra le sue incisioni: l'opera Solo di Sandro Gorli (Ricordi); tre CD dedicati a Bruno Maderna: *Satyricon* (Salabert - Harmonia Mundi), *Don Perlimplin* (Stradivarius), *Venetian Journal, Juilliard Serenade, Vier Briefe, Konzert für Oboe und Kammerensemble* (Stradivarius); un'antologia di giovani compositori italiani (Fonit Cetra); quattordici CD monografici dedicati a Giulio Castagnoli, Alessandro Solbiati, Franco Donatoni, Matteo Franceschini, Stefano Gervasoni (2 CD: 2013 e 2022), Federico Gardella, Marco Momi, Stefano Bulfon, Daniele Ghisi e Giovanni Bertelli, Zeno Baldi, Vittorio Montalti e Diana Soh (Stradivarius). Sono in preparazione, sempre per Stradivarius, i CD dedicati a Edoardo Dadone, Yukiko Watanabe e Maria Vincenza Cabizza. Da molti anni affianca all'attività concertistica un forte impegno in campo didattico e nella promozione della creatività giovanile che si concretizza nella commissione di nuovi pezzi e in molte altre attività coordinate da IDEA International Divertimento Ensemble Academy: Corso di Direzione d'Orchestra per la musica dal Novecento a oggi; International Workshop for Young Composers; Calls for Young Performers (masterclass strumentali e vocali per l'esecuzione del repertorio contemporaneo); Corso di composizione; Incontri Internazionali per giovani compositori "Franco Donatoni" (concorso di composizione, concerti, prime esecuzioni, tavole rotonde); Concorso di composizione dedicato agli studenti dei Conservatori italiani, da cui nel 2019 ha preso il via il progetto europeo DYCE - Discovering Young Composers of Europe, rivolto agli studenti degli Istituti

di Alta formazione musicale europea; Sul Palco! concorso internazionale per la selezione di uno spettacolo multidisciplinare. Nel 2012 è entrato a far parte del network europeo ULYSSES (progetti 2012-2016, 2016-2020 e 2020-2024), che riunisce 11 tra le maggiori istituzioni europee dedite a promuovere e diffondere la musica contemporanea, stimolare la creatività dei giovani compositori, favorire la circolazione delle opere, degli autori e degli esecutori. L'impegno per la diffusione della musica d'oggi si è concretizzato anche in attività rivolte al pubblico, per favorirne la curiosità e l'avvicinamento a questo repertorio: Le Nuove Voci di Divertimento Ensemble, un coro non professionale aperto a chiunque desideri interpretare la musica d'arte contemporanea; LAM-Laboratorio di Ascolto Musicale, volto a un più consapevole avvicinamento al repertorio musicale contemporaneo; LIEM-Laboratorio di Improvvisazione ed Esecuzione Musicale, pensato per quanti, non musicisti, vogliono sperimentare "dal vivo" il linguaggio musicale contemporaneo. È dedicato ai bambini delle scuole primarie il laboratorio Giocare la Musica. Nel 2010 Divertimento Ensemble ha ricevuto una menzione al grandesignEtico International Award per la sua attività in favore dei giovani musicisti. Nel 2015 ha vinto il XXXIV Premio della critica musicale Franco Abbiati come "migliore iniziativa 2014".

**Divertimento Ensemble** was founded in 1977 by some internationally renowned soloists, conducted by Sandro Gorli. The Ensemble quickly attained considerable success both in Italy and abroad, with over 1500 concerts and 20 CDs to its credit to date, and in 2004 created "Rondò", a contemporary music festival that takes place annually in Milan. Over 100 composers have dedicated new compositions to the Ensemble: these, and many others, helped consolidate one of the most representative repertoires of new chamber music, both Italian and international. In 1978 Divertimento Ensemble was included in the prestigious programmes of Milan's Società del Quartetto and Musica nel Nostro Tempo. In 1981 made its debut at Teatro alla Scala, Milan, with the opera *Il Sosia* by Flavio Testi and a concert dedicated entirely to music by Aldo Clementi. It featured in the Teatro alla Scala programme again, in 1996, 1997, and 1998, with a concert dedicated to Frank Zappa. The Ensemble has taken part in the most important contemporary music festivals in Europe; it was invited by the Venice Biennale (fourteen times from 1979 to 2020) and it held concerts in France, Spain, Switzerland, Germany, Austria, Belgium, the Netherlands, United Kingdom, Yugoslavia, Poland, Latvia, Finland, Hungary, Mexico, Argentina, United States, Japan and Russia, as well as the most important Italian cities. Its recordings include the opera *Solo*



by S. Gorli (CD by Ricordi), three CDs dedicated to B. Maderna: *Satyricon* (Salabert-Harmonia Mundi), Don Perlimplin (Stradivarius), *Venetian Journal*, *Juilliard Serenade*, *Vier Briefe*, *Konzert für Oboe und Kammerensemble* (Stradivarius), an anthology of music by young Italian composers (Fonit Cetra) and thirteen CDs featuring the work of G. Castagnoli, A. Solbiati, F. Donatoni, M. Franceschini, S. Gervasoni, F. Gardella, M. Momi, S. Bulfon, D. Ghisi, G. Bertelli, Z. Baldi, Vittorio Montalti and Diana Soh respectively (Stradivarius). CD's dedicated to Edoardo Dadone Yukiko Watanabe and Maria Vineca Cabizza are in preparation, for Stradivarius. Furthermore, for several years the Ensemble has been strongly committed to musical education and promotion of young people's creativity: new pieces commissions and many other activities led in 2017 to the foundation of IDEA - International Divertimento Ensemble Academy. IDEA coordinates the Conducting Course dedicated specifically 20th and 21st centuries music (18th edition in 2022); the International Workshop for Young Composers (8th edition in 2022); the Calls for Young Performers (instrumental masterclasses in contemporary music, 12th edition in 2021); the Composition Course (1st edition in 2018-19); the "Franco Donatoni" International Meeting for Young Composers, which includes an international composition competition, concerts, premieres and round tables (7th edition in 2022/23); the Composition Competition for students of the Italian Conservatories (7th edition in 2017), expanded at European level in 2018 with the EU project DYCE - Discovering Young Composers of Europe (2nd edition in 2022); *Sul Palco!/On Stage!*, an international competition that selects multidisciplinary performances (2nd edition in 2018). In 2012 the ensemble became part of the European network Ulysses (projects 2012-2016, 2016-2020, and 2020-2024), which brings together 11 of the major European institutions dedicated to promoting contemporary music, fostering young composers' creativity, and encouraging the circulation of works, authors and performers. Divertimento Ensemble also produced activities aimed at the public, to encourage their curiosity and approach towards this repertoire: such as *Le Nuove Voci di Divertimento Ensemble*, a non-professional choir open to anyone wishing to perform contemporary music, born in 2017; the LAM-Laboratorio di Ascolto Musicale, a listening workshop aimed at a more conscious approach to the contemporary music repertoire, born in 2018; the LIEM-Laboratorio di Improvvisazione ed Esecuzione Musicale, a lab designed for non-musicians who want to experiment "live" with the language of contemporary music, born in 2020; *Giocare la Musica* (7th edition, 2020), a workshop dedicated to primary school children. In 2010 Divertimento Ensemble has been awarded the mention of the "grandesignEtico International Award" for its activity in favour of young musicians. In 2015 it won the XXXIV Italian music critics' Franco Abbiati Prize as "the 2014 best initiative".

**Sandro Gorli** Ha studiato composizione con Franco Donatoni, frequentando negli stessi anni la facoltà di Architettura di Milano e diplomandosi in pianoforte. Ha svolto attività di ricerca presso lo studio di Fonologia della RAI di Milano e ha seguito i corsi di direzione d'orchestra di Hans Swarowsky a Vienna. Nel 1977 ha fondato il Divertimento Ensemble, che ancor oggi dirige, svolgendo un'intensa attività concertistica per la diffusio-

ne della musica contemporanea. Dal 1990 al 1998 è stato direttore principale dell'ensemble Elision di Melbourne. Ha realizzato con l'Orchestra Sinfonica Siciliana la prima esecuzione italiana della Low Symphony di Philip Glass e, alla guida dell'Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi, ha inciso due CD interamente dedicati a B. Maderna. Fra le sue composizioni, regolarmente eseguite nelle più importanti manifestazioni italiane straniere, ricordiamo: Me-Ti, per orchestra, richiesta all'autore da Bruno Maderna per l'orchestra RAI di Milano (premio SIMC '75), Chimera la luce, per sestetto vocale, pianoforte, coro e orchestra, che ha avuto la sua prima esecuzione al Festival di Royan del '76 sotto la direzione di Giuseppe Sinopoli, On a Delphic reed, per oboe e 17 esecutori (premio SIMC '80), Il bambino perduto, per orchestra, Quartetto, per archi, Le due Sorgenti, per orchestra da camera, Super flumina, per oboe, viola e orchestra, scritta per il Festival di Babilonia del 1987 (premio Città di Trieste del '89) e Requiem, per coro misto a cappella, scritto per La Chapelle Royale diretta da Philippe Herrewé (CD Harmonia Mundi). Ha vinto nel 1985 il premio Europa per il teatro musicale con l'opera Solo, mentre la sua seconda opera, Le mal de lune, è andata in scena nel marzo 1994 a Colmar e a Strasburgo.

**Sandro Gorli** studied composition with Franco Donatoni, while also studying at the Faculty of Architecture in Milan and obtaining a diploma in pianoforte. He carried out research at the Phonology studio at the RAI studios in Milan, and he attended the orchestra conducting courses held by Hans Swarowsky in Vienna. In 1977 he founded – and still conducts and directs – the Divertimento Ensemble, which runs an intense concert programme and a number of educational activities with the objective of increasing the diffusion of contemporary music and promoting creativity of young musicians. From 1990 to 1998 he was principal conductor of the Elision Ensemble in Melbourne. With the Orchestra Sinfonica Siciliana, he led the first Italian performance of Philip Glass' Low Symphony, and, conducting the Orchestra Sinfonica di Milano G. Verdi, he has recorded two CDs entirely dedicated to Bruno Maderna. His compositions, regularly performed on occasion of the most important Italian and international events, include: Me-Ti, for orchestra, a request by Bruno Maderna for the RAI Orchestra, Milan (1975 SIMC prize), Chimera la luce, for vocal sextet, pianoforte, choir and orchestra, whose premier performance was held at the Royan Festival in 1976, conducted by Giuseppe Sinopoli, On a Delphic Reed, for oboe and 17 performers (1980 SIMC prize), Il bambino perduto, for orchestra, Quartetto, for strings, Le due Sorgenti, for chamber orchestra, Super flumina, for oboe, viola and orchestra, written for the 1987 Babilonia Festival (1989 City of Trieste prize), and Requiem, for unaccompanied mixed choir, written for La Chapelle Royale conducted by Philippe Herrewé (CD Harmonia Mundi). In 1985 he won the Europa prize for musical theatre with the opera Solo, and his second opera, Le mal de lune, was staged in March 1994 in Colmar and Strasbourg.





STR 37296

