

Luigi Nono (1924–1990)

La lontananza nostalgica utopica futura (1988/89)

Madrigale per più “caminantes” con Gidon Kremer,
violino solo, 8 nastri magnetici, da 8 a 10 leggii

| | | |
|---|------------|-------|
| 1 | Leggio I | 09:26 |
| 2 | Leggio II | 12:23 |
| 3 | Leggio III | 10:11 |
| 4 | Leggio IV | 07:36 |
| 5 | Leggio V | 11:19 |
| 6 | Leggio VI | 10:13 |
| | TT | 61:12 |

Marco Fusi, violin

Pierluigi Billone, sound direction

Proximity, Distance

our interpretative approach to Luigi Nono's *La Lontananza Nostalgica Utopica Futura*

The violin

Playing *La lontananza nostalgica utopica futura* has been a goal of mine for several years. Deeply fascinated by the openness of this work and the astonishing range of possibilities contained within the performing materials, the violin manuscript feels charged with an incredibly physical and tactile description of sonic states. Nono persistently demands an almost inaudible sound creation, echoing an unstable inner voice, clearly indicating an instrumental approach focused towards the “interior identity” of the instrument, towards a personal exploration of the microsounds that radiate only for few centimetres from the strings. Violin players are privileged listeners of their instruments, as we are granted the liminal sounds that are ancillary to the violin's singing voices, the debris of our instrumental

phonation. In my eyes, Nono acknowledged these sounds, giving them a right to exist, to be perceived and celebrated in their fragile beauty. Through our training, violin players learn how important these small sounds are, accentuating, hiding or playing with them, crafting and developing our personal instrumental colour, through a combination of aural and tactile connections with the instrument. Every performance on a violin implies an active and highly refined motoric control of the instrument, where the fingertips of both hands are in dialogue with the materiality of the strings and bow. Violinists develop an instinctual knowledge of our own instrument's reactions to the slightest modification in our touch, speed, pressure, and contact point. Though this control is often conformed to a traditional notion of a “good” violin sound for the audience, I have

personally always been intrigued by what is non-perceivable by afar, by the silent whispers that are almost a secret between the violin and its players.

When reading Nono's interpretive indications with obsessive insistence on the inaudibility of violin sounds, I started visualizing my journey through the piece as an exploration of this fragile and microscopic sonic world. The *leggio I* functions as a sort of introduction, where the violinist and the sound projectionist establish their relationship and identify the possibilities of their interactions. The violin part of the *leggio I* is rich in different materials and instrumental techniques, moving between extreme dynamic and agogic levels. While presenting clearly recognizable figures, such as *sffff* explosions and harmonic clouds which reappear predominantly later on, the few appearances of *ppppp* tenuto long notes slowly introduces the violinist to the exploration of the microscopic sound world that becomes fundamental in the development of the piece.

The *leggio II* maintains this variety of instrumental techniques and approaches while including the first introduction of a new element of cantabile. The fragmented lines

that Nono draws are assembled into an almost melodic profile, that can be sung by the performer. This *leggio* represents, in this interpretation, the moment of perfect balance and equal dialogue between the violin and the tapes. The presence of the violin is always perceivable, interacting and echoing the tapes or moving away from them, towards moments intimate and introspective connection with its microscopic sounds. It is through these moments of internal listening that the apparent balance with the tape is slowly destroyed. Then the interpretation shifts focus towards the exploration of the fragile and infinitesimal, that lies within the strings and the bow of the violin.

Through this interpretive perspective, the *leggio III* emerges as the focal point of the whole piece, with its indication *tutto pppppppppp/quasi inudibile*, highly suggestive of an intimate and introverted approach. Unconcerned with the external perceivability of my sound, I explored the tactile possibilities of this *leggio*, turning my listening inwards, following sonic leads offered by the microscopic modifications of finger pressure, speed of the bow, in an extensive investigation of the minute instant alterations of intonation, colour and inharmonicity of

each sound. In a meditative effort, I focused specifically on these minutiae, expressing the whole *leggio* as a mantra conveyed through whispered tones and violin mutterings. Moving from *leggio III*, the exploration of the following *leggii* continues along this performative approach based on a tactile relationship with sound, allowing for an instinctual sonic reactivity to external stimuli, provided by the tape materials.

Emerging from the static nucleus of *leggio III*, the *leggio IV* moves in extreme instrumental gestures. The initial shocking explosion of the first chords, where the air of the bow stresses the string almost to its breaking point; the fast and ethereal harmonic clouds that echo the earlier blasts, dispersing the tension through a frantic and incessant left-hand movement; the oscillation of the bow between two strings, in the attempt to catch all the minuscule in-between states of a double-stop. All these gestures juxtapose and break down the attempts of the *leggio* to return to a cantabile state, which is only hinted at for few bars. The continual alternation of different instrumental techniques required by this *leggio* is highly disorienting, especially considering that it follows the most static and monochrome moment of the whole piece. At this

point of the performance, the sensation of uncertainty is immense, and the multiplicity of possible directions, the many “future possibili” is deeply felt on a musical, interpretative and instrumental level. By the end of *leggio IV* all the possibilities are open, and the slow walk towards the next station is loaded with uncertainty, hesitation and curiosity.

The *leggio V* initially attempts to calm this insecurity, by returning the player to the most ritual and primal instrumental gesture, the breath. Few crescendo – diminuendo figures, archetypical of the inhale-exhale circle that we learn to associate with our bow, reconciliates my disoriented mind with my body, by focusing on an instrumental sound “molto pregno di canto”, only to disrupt this again shortly after, with the introduction of dramatic *sfffff*, *sul ponticello*. While witnessing the initial attempt to a *cantabile* being perforated once more, by these drops of acid sounds, I realized how Nono’s work is not aiming to recover from the fragmentation of *leggio IV*. Instead, the many possible futures that were hinted can live together as possibilities, as alternative paths which the performers and the listeners can choose to follow. Instead of continually attempting to find a direction to carry

the listeners to me, I folded back on the presentness of my playing, slowly reconnecting with the state of mind that was set in *leggio III*. The extremely long notes ranging from *ppppppp* to *ppp* that constitute the main substance of the *leggio V* instinctually redirect the interpretation towards the performer/instrument intimacy established earlier. The various bowing techniques employed here offer a wider range of exploration which seamlessly connects with the last *leggio VI*.

Slowly dissolving the violin into the background, melting the live sound with the recorded materials, incessantly playing at the edge of inaudibility, the dynamic of the whole *leggio VI* is *ppppp*. Other than a few rare loud events, distant memories of previous energies disperse and this *leggio* brings the performer’s focus, once more, inwards. Its main fabric is made of long notes, *tenuto* sounds that unpredictably change state, weaving and threading, and continually oscillating and pulsating, “mai statico, come cercandosi”. All the instrumental possibilities, explored extensively in the previous *leggii*, are now gradually left to the discretion of the violinist. With a powerful gesture of trust towards his future performers, Nono barely sketches the

last pages leaving wide margins to the player for continual exploration on all the possibilities; every instrument, every hair, every string and player. Leaving the stage during his very last note, the violinist’s path is not over. We carry offstage with us the joy of imagination, research, and performing, constantly touching the strings, searching new sounds to whisper to the audience and to ourselves, always exploring.

The tapes

Friend and long-time collaborator, composer Pierluigi Billone took charge of the sound projection of the eight audio tapes that dialogue with the violin part. Our approaches moved from almost opposite starting points. While my reading of the violin material initiated from a tactile proximity to the sound source, allowing my fingers and digital sensations morph into the sonic result, Billone started, with an eagle-eye view, mapping out the sonic territory of the tapes, analysing the contents of each tape to the most minute details. Through a months-long process, Billone produced a series of analyses of each tape, listing the contents, the process of construction and elaboration of Nono’s final materials, as well as annotating a printed version of each waveform with detailed indications and references.

According with the introduction to the performing materials

The eight tracks can be divided up according to four criteria which present the following predominant textures

Tracks 1 and 2: extremely dense harmonic material, superimposed

Tracks 3 and 4: original sound of different modes of attack, single sounds and fifths

Tracks 5 and 6: voices, words, noise of doors, chairs, etc and also violin sounds

Tracks 7 and 8: high melodic material, melodies in harmonics, fast tremolos, spiccato and jetè¹

What is not clearly stated in these notes is that the eight tapes appear to be in fact conceived as four set of stereo tracks. While listening to the coupled tapes 1 and 2, 3 and 4, etc, the correspondence between each pair is striking. The material presented in the two channels correspond, and Nono often intervened with panning and volume controls, to actively move the same sound source between the two channels. Spatialization, in a germinal form, is already implicit within the stereo structure of each coupled set of tapes. Billone's analysis focused on each couple of tapes, identifying recurrences of sounds and the overall structure of the materials.

The tapes 1 and 2 are builds through superimposition of several layers of materials. Fragments containing references to melodies from known violin repertoire are in dialogue with recordings of violin tuning, long tenuto open strings and *ostinati*, repeated accents with recognizable patterns. The electronic processes adopted here generate multiple layers of sounds, through the use of harmonizers, while at the same time slowing and speeding up the material in time. The same sounds appear in both channels with different filters, delay, volume and beginning/ending points. "The mate-

rials are open for possible insertions, constructions and different mixings. They are usually complex textures, with several layers, that are constantly modified by the momentarily dominance of one or more layers. Transpositions, treatments and overlapping of layers create static entities, almost harmonic-chordal; they are masses of sound with different degree of opacity-transparency, internal articulation and complexity. Superimposition of layers (built from different original sources and through different processes) also means different evolution in time of the sonic matter within each layer"².

Tapes 3 and 4 present a clear structure. They are built with five subsequent elaborations of one initial fragment of about 12'. This initial fragment contains violin sounds (slow melodic profile on the IV string, played with the wood of the bow, with spare accents and *sforzato*), dialogues and sounds of "simple vocal presence", such as exclamations, coughing and laughs, as well as ambient noises such as the sound of the studio door opening and closing. Bil-

lone labelled this initial 12' fragment as "assembled pseudo-working session". The assemblage of this part is truly reminiscent of a live recording session: the very moment of opening the door, the exploration of the basic sounds of the violin, such as open strings and basic melodic figures, the ancillary noises produced by the physical presence of human bodies, coughing and laughing, and the discussions between composer and performer that are necessary to direct the session. Starting from this initial material, Nono further develop this imaginary working session through five repetitions of the same segment, every time elaborated through modification of the volume of specific elements, constantly moving sounds between the back- and fore-ground and, at times, suppressing the most recognizable of them.

Tapes 5 and 6 are characterized by the significant presence of sounds *other* than the violin. Here the presence of voices, fragments of conversations, coughs and laughs, are mixed with sounds generated by electric devices, buzzes, metallic resonances, low vibrations (such as dragging of chairs on the floor) and bangs (of doors). These two tapes are built around a recognizable fragment, 20' long, repeated twice almost

1 Richard, A. Notes on sound direction In Nono, L. *La lontananza nostalgica utopica futura*, violin part, Milano: Ricordi, 1999.

2 Billone, P. *NASTRI - 1,2 - Materiali & osservazioni*. Working materials on *La lontananza*

identical to itself. This core-fragment explores the possibilities of different electronic elaborations between the materials presented in the foreground and in the background. The spatialization is deeply embedded in the dialogue between the two tapes, and Nono's actions on the panning are highly demonstrative of his desire to embed spatial movements within the tapes themselves.

Tapes 7 and 8 share their building pattern with tapes 3 and 4. Their overall duration is achieved by five repetitions of an initial element around 12'. "The repetition 1–5 can be considered as five reinterpretations and different elaborations of the same original material, remixed and reformulated for each repetition. Assumingly, there is an initial material that never appears in full. I assume it contains all the materials with their intensity and original duration, simply overlapped and linked in sequence. The existence of this initial material can be inferred by the fact that, while the five repetitions maintain an identical overall duration, order of elements, layers etc, some parts emerge only in some of the five sections, while being silenced in others; hence, there must be an original source that contains them all.

The five different elaborations and reformulations of the initial material follow a straightforward trajectory, whose principles already appear in the first presentation. Moving from the first to the last repetition, we witness a process of deformation and dissolution of the original elements, becoming an indecipherable sonic presence, almost perceivable background noise, emptied and nullified"³.

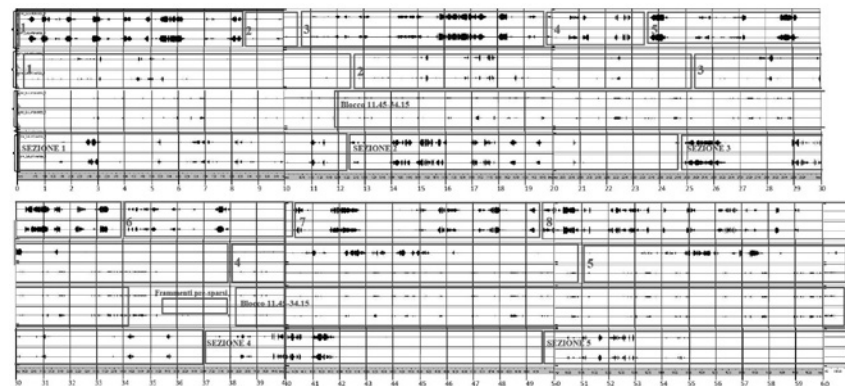
The working process

The process of preparing for the recording and performances of such a collaborative work was undertaken with precision, excitement, and the most extreme dedication. Starting from several conversations, phone calls and meetings, we shaped our view and overarching trajectory through the piece and confronted the difficulty in maintaining interpretive tension and listening attention for the whole performance. We discussed the importance of the venue in shaping this work, the necessity for our interpretation to maintain an internal logic,

3 Billone, P. *NASTRI – 7,8 – Materiali & osservazioni*. Working materials on *La lontananza*.

and the variants that must be considered when concert spaces change. I wanted to be actively exploratory of the microscopic realm of sounds, and discussed at length on my desire for an interpretation which searches inwardly, as I wanted to honour and illustrate the beauty of sounds which audience members usually do not fully experience. I conveyed my strong believe in this perspective, and Billone was attentive, curious and open to explore with me.

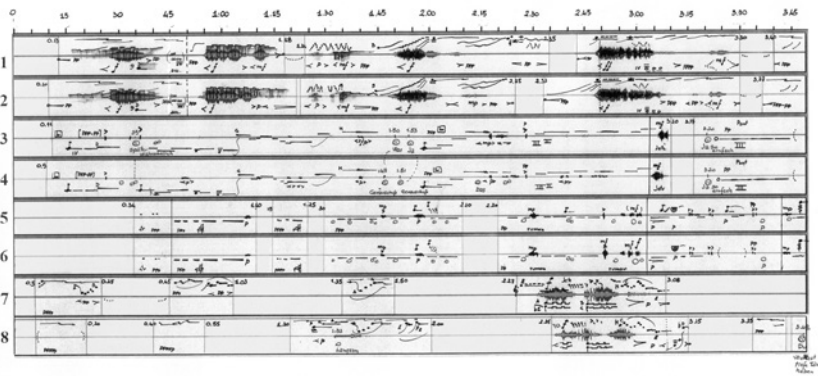
With trepidation and excitement, I recorded a first, very basic version of the first three *leggi*. The process of recording and listening back to the materials, besides providing Billone with some actual sound after all our conversations, become the principal tool towards building my own interpretation. The microphone allowed me to listen back to the sounds I wanted to work with, and to develop a refined awareness of their qualities, their fragilities and their emotional



Visual analysis of the constructing block of tapes (P. Billone)

and expressive impact. Recording became a ritual part of my practice and it pushed me to further disclose sounds and noises that I hadn't explored before. With the help of the microphone, I found the sound quality I wanted to deliver in my *leggio III*, and established a new palette of useful sonic states and technical tools for the whole performance. Billone embraced my ideas and performing approach and imagined a possible dialogue with my recordings. We pinpointed a starting time for each violin entry, and he proposed an assemblage of the tapes, to whom I replied with a more

attuned version of my part, performed together with his assemblage, with which he further refined a version of the tapes, and so on and so forth. Through this dialogue we agreed upon a general structure for our interpretation, but we also developed the ability to morph, adapt and take different paths when we felt it necessary. To preserve and document our decisions over the tape parts, Billone drafted an overall waveform-score, highlighting the materials we wished to use at specific points. We consider this scoring of our interpretation to be our script; while giving us directions and



Performance script (P. Billone)

preserving the internal coherence we wanted to achieve, it still allowed the freedom to act and deliver based on the presentness of the moment, reacting to the space, the audience and each other.

With the support of Ensemble Vide, our partner in organizing the live performance of this work in Geneva, we decided to document the final result of our work in a recorded form. The particular difficulty which any recording of *La lontananza* must confront is the profound and essential link with the performance space. The recorded tapes are spatialized in the hall, and the violin player moves through different stations projecting the sound from different points and in different directions. Together with Billone, we designed our ideal performing setup, consisting of two rings of speakers surrounding the audience, the first being at the audience level and the second about 10 meters above them. According with Nono's instructions, the tapes move between different speakers at different times, creating eleven distinct sound-scenes, in dialogue with the violin player, who is moving in the room, sometime in between the audience, sometime playing from outside the room, sometime from a higher floor. In order to master this CD so to maintain the

spatial definition, I encoded the recorded files in an ambisonic project, positioning the virtual speakers and the violin exactly where we wished them to be. The tapes were sent to the virtual speakers respecting the scenes we designed, and the violin source moved in accordance with our plan. The final editing was mastered in both UHJ stereo format, for listening with loudspeakers (the UHJ stereo file is burned on the physical CD) as well as a binaural stereo file, for headphones only listening (available for download and digital distribution).

Conclusion

Experiencing *La lontananza utopica futura* has enriched my musicianship. The unusual openness of the original materials by Nono required the establishment of an interpretive path through tapes and scores. This need has led to the emergence of a creative approach to performance, where the lines between roles and figures are blurred; with *La lontananza*, we cannot identify the composer as the provider of clear and direct instructions, and the performer cannot remain an invisible score-reproducer. A creative dialogue becomes necessary, starting from Nono's artifacts, among all the artistic figures involved in bringing a possible performance to life. A dialogue that has to be

(and, in our case, has been) based on reciprocal and continual listening, acknowledging and respecting each participant's proficiencies and desires, while at the same time challenging each other towards unexpected results. Nono provided us with the main subject of our dialogue, with the building blocks of our interpretation, but carefully avoided forcing any preferred reading onto us. Nono's rejection of any form of authoritarianism is beautifully embedded in every second of his tapes, on every page of his scores. This work is a true representation of a dialogue between equals, where each voice has the right to express and deserves to be listened to. A future that is not utopic: Nono granted this to us and we can easily reach it, with just the tips of our fingers.

Marco Fusi

Luigi Nono

Born in Venice on 29 January 1924, he died there on 8 May 1990. After receiving a doctorate in criminal law from the University of Padua, Nono resumed his study of composition with Bruno Maderna and Hermann Scherchen. From 1954 to 1960 Nono taught in Darmstadt. His works of this time were closely tied to contemporary political issues. Nono was artistic director of the experimental studio of the Heinrich Strobel Foundation in Freiburg.

Marco Fusi

Marco Fusi is a violinist/violist, and a passionate advocate for the music of our time. Among many collaborations with emerging and established composers, he has premiered works by Billone, Sciarrino, Scelsi, Cendo and Ferneyhough. Marco has performed with Pierre Boulez, Lorin Maazel, Alan Gilbert, Beat Furrer, David Robertson, and frequently plays with leading contemporary ensembles including Klangforum Wien, MusikFabrik, Meitar Ensemble, Mivos Quartet, Ensemble Linea, Interface (Frankfurt), Phoenix (Basel) and Handwerk (Köln).

Marco records for KAIROS (Pierluigi Billone – *ITI. KE. MI / Equilibrio. Cerchio*), Stradivarius (Salvatore Sciarrino *Works for violin and for viola*; John Cage, *Freeman Etudes*; Scelsi *Collection Vol. 7*), Col Legno, Geiger Grammofon.

Marco also plays viola d'amore, commissioning new pieces and collaborating with composers to promote and expand existing repertoire for the instrument.

A strong advocate and educator of contemporary music, he lectures and workshops at Columbia University, University of California – Berkeley, Basel Musikhochschule, New York University, Boston University, Royal Danish Academy of Music – Copenhagen, Cité de la Musique et de la Danse – Strasbourg, University of Chicago.

Marco teaches Contemporary Chamber Music at the Milano conservatory G. Verdi and is Researcher in Performance at the Royal Conservatoire of Antwerp.



Pierluigi Billone

Born 1960 in Italy, Billone now lives in Vienna, Austria. He studied composition with Salvatore Sciarrino and Helmut Lachenmann.

Billone's music has been performed by relevant interpreters in festivals such as Wien Modern, Festival d'Automne Paris, Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Eclat-Stuttgart, Ultraschall-Berlin, Musica Viva München, TFNM Zürich, Ars Musica Bruxelles, Huddersfield NMF, Rainy Days Luxembourg, World Music Days Wrocław, Biennale Zagreb, Boston, New York, Monday Ev. Concerts Los Angeles, Bendigo Festival Sidney.

His works received international awards such as the Kompositionspreis der Stadt Stuttgart (Stuttgart 1993), the Busoni-Kompositionspreis (Academy of Arts Berlin 1996) the Wiener Internationaler Kompositionspreis (Vienna 2004), the Ernst-Krenek-Preis (Vienna 2006), and the Kompositionspreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung (Munich 2010).

From 2006 to 2008 Pierluigi Billone has been guest professor for composition at the Music University Graz, in 2009 at the Music University of Frankfurt, and from 2010 until 2012 at the Music University Graz. In 2017 he was Visiting Professor at the Escola Superior de Música de Barcelona.

He is regularly invited as teacher and lecturer in composition courses such as IEMA-Ensemble Modern Akademie 2008, Harvard University 2010, Columbia University NY 2010, MCME International Academy, Russia 2011, Ferienkurse Darmstadt 2010, 2012, 2014, 2018, Impuls Akademie Graz 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021, Boston University 2015, New York University 2015, Tzliil Meducan Israel 2011, 2014, 2015, 2017, MCIC Madrid 2015, 2016, 2017, 2018, Royaumont 2016, Composit-Rieti 2015,

2016, 2017, Kalv Academy-Sweden 2018, Conservatoire Royale, Bruxelles 2020.

The works of Pierluigi Billone appear on the following CD-Labels: KAIROS, Stradivarius, Col-legno, Durian, EMSA Sub-Rosa and Ein_Klang



Nähe, Entfernung

Unser interpretatorischer Ansatz zu Luigi Nonos *La lontananza nostalgica utopica futura*

Die Violine

La lontananza nostalgica utopica futura zu spielen war seit vielen Jahren eines meiner großen Ziele. Tief fasziniert von der Offenheit dieses Werkes und der erstaunlichen Bandbreite an Möglichkeiten, die in den Aufführungsmaterialien enthalten sind, fühlen sich die Noten des Violinparts mit einer unglaublich physischen und taktilen Beschreibung von Klangzuständen aufgeladen. Nono verlangt beharrlich eine fast unhörbare Klangschöpfung, die eine instabile innere Stimme wiedergibt und deutlich auf einen instrumentalen Ansatz zur inneren Identität des Instruments fokussiert, hin zu einer persönlichen Erforschung der Mikroklänge, die nur wenige Zentimeter von den Saiten strahlen. ViolinistInnen sind privilegierte Zuhörer ihrer Instrumente, da uns die liminalen

Klänge, die den Gesangsstimmen der Violine, den Trümmern unserer instrumentalen Phonation, zuteilwerden. In meinen Augen erkannte Nono diese Klänge an und gab ihnen ein Recht zu existieren und in ihrer zerbrechlichen Schönheit wahrgenommen und gefeiert zu werden. Durch unsere Ausbildung lernen ViolinistInnen, wie wichtig diese kleinen Klänge sind, sie zu akzentuieren, zu verstecken oder mit ihnen zu spielen, unsere persönliche Instrumentalfarbe durch eine Kombination aus akustischen und taktilen Verbindungen mit dem Instrument herzustellen und zu entwickeln. Jede Aufführung mit einer Violine impliziert eine aktive und hochverfeinerte motorische Steuerung des Instruments, bei der die Fingerspitzen beider Hände im Dialog mit der Materialität der Saiten und des Bogens stehen.

ViolinistInnen entwickeln ein instinktives Wissen über die Reaktionen unseres Instruments auf die geringste Veränderung in unserer Berührung, Geschwindigkeit, Druck und Kontaktstelle. Obwohl diese Kontrolle oft einem traditionellen Begriff eines „guten“ Geigenklangs für das Publikum entspricht, war ich persönlich immer fasziniert von dem, was von weitem nicht zu sehen ist, von dem stillen Flüstern, das fast ein Geheimnis zwischen der Geige und ihren SpielerInnen ist.

Als ich Nonos interpretative Indikationen mit obsessivem Beharren auf der Unhörbarkeit von Geigenklängen las, begann ich meine Reise durch das Stück als Erkundung dieser fragilen und mikroskopischen Klangwelt zu visualisieren. *Leggio I* fungiert als eine Art Einführung, in der der/die ViolinistIn und der/die KlangprojektionistIn ihre Beziehung herstellen und die Möglichkeiten ihrer Interaktionen entdecken. Der Violinanteil von *Leggio I* ist reich an verschiedenen Materialien und Instrumentaltechniken, die sich zwischen extremer Dynamik und agogischen Levels bewegen. Während sie deutlich erkennbare Figuren wie *sffff*-Explosionen und harmonische Wolken präsentieren, die erst später vermehrt wieder auftauchen, führen die wenigen *ppppp tenuto* langen Töne den/die GeigerIn langsam in die Erfor-

schung der mikroskopischen Klangwelt ein, die in der Entwicklung des Stückes grundlegend wird.

Leggio II pflegt diese Vielfalt an instrumentalen Techniken und Ansätzen und enthält gleichzeitig die erste Einführung eines neuen Cantabile-Elements. Die fragmentierten Linien, die Nono zeichnet, werden zu einem fast melodischen Profil zusammengesetzt, das vom/von der Interpreten/in gesungen werden kann. Dieses *Leggio* stellt in dieser Interpretation den Moment der vollkommenen Balance und des gleichberechtigten Dialogs zwischen Geige und Tonbändern dar. Die Anwesenheit der Geige ist immer spürbar, sie interagiert und gibt die Tonbänder wieder oder bewegt sich von ihnen weg, zu Momenten intimer und introspektiver Verbindung mit seinen mikroskopischen Klängen. Durch diese Momente des inneren Zuhörens wird das scheinbare Gleichgewicht mit dem Tonband langsam zerstört. Dann verschiebt die Interpretation den Fokus auf die Erforschung des Zerbrechlichen und Unendlichen, das in den Saiten und dem Bogen der Violine liegt.

Durch diese interpretative Perspektive erstrahlt *Leggio III* als Mittelpunkt des ganzen Stückes, mit seiner Spielanweisung „tutto

ppppppppppp/quasi inudibile“, die natürlich suggestiv für einen intimen und introversierten Ansatz ist. Ohne mich um die äußere Wahrnehmung meines Klangs zu kümmern, erkundete ich die taktile Möglichkeiten dieses *Leggios*, drehte mein Hören nach innen, folgte den klanglichen Führungen, die durch die mikroskopischen Modifikationen des Fingerdrucks, der Geschwindigkeit des Bogens, in einer umfassenden Erforschung der winzigen sofortigen Veränderungen der Intonation, Farbe und Inharmonizität jedes Klangs angeboten werden. In einer meditativen Anstrengung konzentrierte ich mich speziell auf diese Minutien und drückte das ganze *Leggio* als Mantra aus, das durch Flüstertöne und Geigengemurmel vermittelt wurde. Ausgehend von *Leggio III* setzt sich die Erforschung der folgenden *Leggii* entlang dieses performativen Ansatzes fort, der auf einer taktilen Beziehung zum Klang basiert und eine instinktive Schallreaktivität zu äußeren Reizen ermöglicht, die von den Tonbandmaterialien bereitgestellt werden.

Aus dem statischen Kern von *Leggio III* entsteht das *Leggio IV* in extremen instrumentalen Gesten. Die anfängliche schockierende Explosion der ersten Akkorde, bei der die Luft des Bogens die Saite fast bis zu

ihrem Bruchpunkt reizt; die schnellen und ätherischen harmonischen Wolken, die an die früheren Explosionen erinnern und die Spannung durch eine hektische und unaufhörliche linke Bewegung zerstreuen; die Schwingung des Bogens zwischen zwei Saiten, in dem Versuch, alle winzigen Zwischenzustände eines Doppelstopps zu fangen. All diese Gesten stellen die Versuche des *Leggios* nebeneinander und brechen sie auf, um in einen kantabilen Zustand zurückzukehren, der nur für wenige Takte angedeutet wird. Der ständige Wechsel verschiedener Instrumentaltechniken, die dieses *Leggio* erfordert, ist höchst orientierungslos, vor allem wenn man bedenkt, dass es dem statischsten und monochromen Moment des ganzen Stückes folgt. An diesem Punkt der Aufführung ist das Gefühl der Ungewissheit immens, und die Vielfalt möglicher Richtungen, die vielen „future possibili“ sind tief auf einer musikalischen, interpretativen und instrumentalen Ebene zu spüren. Am Ende von *Leggio IV* sind alle Möglichkeiten offen, und der langsame Weg zur nächsten Station ist voller Ungewissheit, Zögern und Neugier.

Leggio V versucht zunächst, diese Unsicherheit zu beruhigen, indem es den/die SpielerIn zur rituellsten und ursprünglichsten

instrumentalen Geste, dem Atem, zurückholt. Wenige Crescendo – Diminuendo-Figuren, archetypisch des Einatmen-Ausatmen-Kreislaufes, den wir mit unserem Bogen zu assoziieren lernen, versöhnen meinen orientierungslosen Geist mit meinem Körper, indem sie sich auf einen instrumentalen Klang „molto pregno di canto“ konzentrieren, um dies kurz darauf mit der Einführung des dramatischen *sffff*, *sul ponticello* wieder zu stören. Als ich den ersten Versuch miterlebte, ein Cantabile noch einmal perforiert zu haben, erkannte ich, dass Nonos Werk nicht darauf abzielt, sich von der Fragmentierung von *Leggio IV* zu erholen. Stattdessen können die vielen möglichen Zukunftsaussichten als Möglichkeiten zusammenleben, als alternative Wege, denen die DarstellerInnen und ZuhörerInnen folgen können. Anstatt ständig zu versuchen, eine Richtung zu finden, um die ZuhörerInnen zu mir zu tragen, trug ich mich auf die Gegenwart meines Spiels zurück und verband mich langsam wieder mit dem Geisteszustand, den *Leggio III* charakterisiert hatte. Die extrem langen Töne von *ppppppp* bis *ppp*, die die Hauptsubstanz des *Leggio V* ausmachen, lenken die Interpretation instinktiv auf die zuvor festgestellte Intimität des/der Performers/in und Instruments um. Die verschiedenen hier verwendeten Bogentechniken

bieten ein breiteres Spektrum an Erkundungen, die sich nahtlos mit dem letzten *Leggio VI* verbinden.

Langsam löst sich die Geige in den Hintergrund auf, der Live-Klang verschmilzt mit den aufgenommenen Materialien, spielt unaufhörlich am Rande der Unhörbarkeit, die Dynamik des gesamten *Leggio VI* ist *ppppp*. Abgesehen von ein paar seltenen lauten Momenten zerstreuen sich ferne Erinnerungen an frühere Energien und dieses *Leggio* rückt den Fokus des/der Performers/in wieder nach innen. Sein Hauptstück besteht aus langen Noten, Tenuto-Klängen, die unvorhersehbar den Zustand ändern, weben und einfädeln, und ständig oszillierend und pulsierend, „mai statico, come cercandosi“. Alle instrumentalen Möglichkeiten, die in den bisherigen *Leggii* ausgiebig erkundet wurden, werden nun nach und nach dem Ermessen des/der Geigers/in überlassen. Mit einer kraftvollen Geste des Vertrauens gegenüber den zukünftigen Spielern/innen seines Werkes skizziert Nono die letzten Seiten kaum und hinterlässt dem/der SpielerIn Weiten, um sich kontinuierlich mit allen Möglichkeiten zu besinnen; jedes Instrument, jedes Haar, jede Saite und jede/r SpielerIn. Der Weg des/der Violinisten/in, der/die die Bühne

während seiner/ihrer allerletzten Note verlassen hat, ist noch nicht vorbei. Wir tragen die Freude an Fantasie, Recherche und Performance mit uns, berühren ständig die Saiten, suchen neue Klänge, um dem Publikum und uns selbst zu flüstern, immer zu erforschen.

Die Tonbänder

Freund und langjähriger Kollaborationspartner, Komponist Pierluigi Billone, übernahm die Klangprojektion der acht Tonbänder, die mit dem Violinpart in Dialog stehen. Unsere Ansätze bewegten sich von fast entgegengesetzten Ausgangspunkten. Während meine Lektüre des Violinparts aus einer taktilen Nähe zur Schallquelle initiiert wurde, so dass sich meine Finger und digitalen Empfindungen in das klangliche Ergebnis verwandelten, begann Billone mit einem Adler-Augen-Blick, das Klanggebiet der Tonbänder abzubilden und den Inhalt jedes Bandes bis ins kleinste Detail zu analysieren. In einem monatelangen Prozess erstellte Billone eine Reihe von Analysen jedes Tonbandes, in denen er den Inhalt, den Prozess der Konstruktion und Ausarbeitung der endgültigen Materialien von Nono auflistete und eine gedruckte Version jeder Wellenform mit detaillierten Indikationen und Referenzen notierte.

Entsprechend der Einführung in die ausführenden Materialien

Die acht Tracks können nach vier Kriterien aufgeteilt werden, die die folgenden vorherrschenden Texturen darstellen

Tracks 1 und 2: extrem dichtes harmonisches Material, überlagert

Tracks 3 und 4: Originalsound verschiedener Angriffsmodi, Single Sounds und Fünftel

Tracks 5 und 6: Stimmen, Worte, Torgerausche, Stühle usw. und auch Geigenklänge

Tracks 7 und 8: hoch melodisches Material, Melodien in Harmonik, schnelle Tremolos, Spiccato und jetè¹

Was in diesen Notizen nicht klar steht, ist, dass die acht Bänder tatsächlich als vier Stereospuren konzipiert zu sein scheinen. Beim Hören der gekoppelten Bänder 1 und

¹ Richard, A. Notes on sound direction In Nono, L. *La lontananza nostalgica utopica futura*, violin part, Milano: Ricordi, 1999.

2, 3 und 4 usw. ist die Übereinstimmung zwischen den einzelnen Paaren auffallend. Das in den beiden Kanälen präsentierte Material entspricht, und Nono intervenierte oft mit Schwenk- und Lautstärkereglern, um aktiv die gleiche Schallquelle zwischen den beiden Kanälen zu bewegen. Die Verräumlichung in Keimform ist bereits innerhalb der Stereostruktur jedes gekoppelten Bändersatzes implizit. Billones Analyse konzentrierte sich auf jedes paar Bänder und identifizierte Wiederholungen von Klängen und der Gesamtstruktur der Materialien.

Die Bänder 1 und 2 werden durch Überlagerung mehrerer Materialschichten aufgebaut. Fragmente mit Bezügen zu Melodien aus dem bekannten Violinrepertoire stehen im Dialog mit Aufnahmen von Violinstimmungen, langen *tenuto* offenen Saiten und *ostinati*, wiederholten Akzenten mit erkennbaren Mustern. Die hier angewandten elektronischen Prozesse erzeugen durch den Einsatz von Harmonizern mehrere Klangschichten und verlangsamen und beschleunigen gleichzeitig das Material in der Zeit. Die gleichen Sounds erscheinen in beiden Kanälen mit unterschiedlichen Filtern, Verzögerung, Lautstärke und Anfangs-/Endpunkten. „Die Materialien sind offen für mögliche Einfügungen, Konstruktionen und

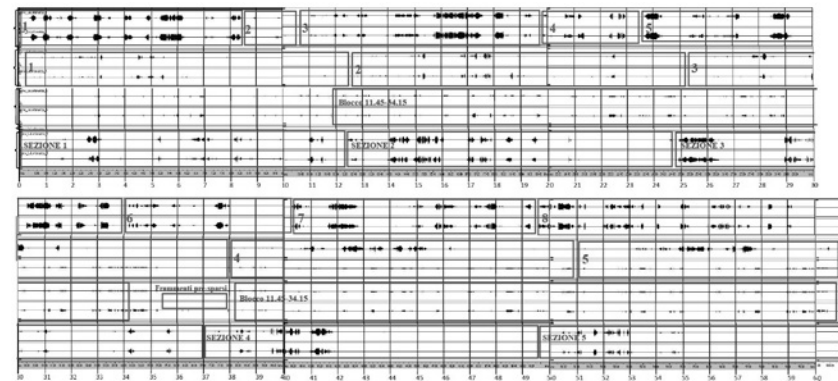
unterschiedliche Mischungen. Es sind in der Regel komplexe Texturen mit mehreren Ebenen, die ständig durch die momentane Dominanz einer oder mehrerer Ebenen verändert werden. Transpositionen, Behandlungen und Überlappungen von Schichten erzeugen statische Entitäten, fast harmonisch-chordal; sie sind Klangmassen mit unterschiedlichem Grad an Opazität-Transparenz, innerer Artikulation und Komplexität. Überlagerung von Schichten (aus verschiedenen Originalquellen und durch verschiedene Prozesse gebaut) bedeutet auch eine unterschiedliche Entwicklung in der Zeit der Schallmaterie innerhalb jeder Schicht“².

Die Tonbänder 3 und 4 stellen eine klare Struktur dar. Sie werden mit fünf aufeinanderfolgenden Ausarbeitungen eines Anfangsfragments von etwa 12' gebaut. Dieses erste Fragment enthält Violinklänge (langsameres melodisches Profil auf der IV-Saite, gespielt mit dem Holz des Bogens, mit freien Akzenten und *Sforzato*), Dialoge und Klänge von „einfacher Stimmpräsenz“, wie Ausrufe, Husten und Lachen, sowie Umgebungsgeräusche wie das Geräusch

des Öffnens und Schließens der Studiotür. Billone bezeichnete dieses anfängliche 12'-Fragment als „zusammengesetzte Pseudo-Arbeitssitzung“.

Die Assemblage dieses Teils erinnert wirklich an die einer Live-Aufnahmesitzung: der Moment des Öffnens der Tür, die Erforschung der Grundklänge der Violine, wie offene Saiten und grundlegende melodische Figuren, die Nebengeräusche, die durch die physische Präsenz menschlicher Kör-

per, Husten und Lachen erzeugt werden, und die Diskussionen zwischen Komponist und Interpret, die notwendig sind, um die Sitzung zu lenken. Ausgehend von diesem Ausgangsmaterial entwickelt Nono diese imaginäre Arbeitssitzung durch fünf Wiederholungen desselben Segments weiter, jedes Mal ausgearbeitet durch Modifikation des Volumens bestimmter Elemente, ständig wechselnde Klänge zwischen Hinter- und Vordergrund um manchmal die bekannteste von ihnen zu unterdrücken.

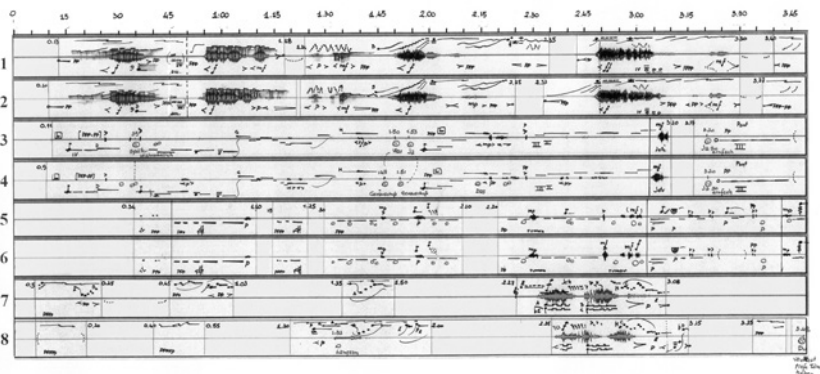


2 Billone, P. *NASTRI - 1,2 - Materiali & osservazioni*. Working materials on *La lontananza*

Visuelle Analyse des Konstruktionsblocks der Tonbänder (P. Billone)

Die Tonbänder 5 und 6 zeichnen sich durch die signifikante Präsenz anderer Klänge als der Violine aus. Hier werden Stimmen, Gesprächsfragmente, Husten und Lachen, mit Klängen gemischt, die von elektrischen Geräten erzeugt werden, Summen, metallische Resonanzen, niedrige Vibrationen (wie das Ziehen von Stühlen auf dem Boden) und Zuknallen (von Türen). Diese beiden Bänder sind um ein erkennbares Fragment gebaut, 20' lang, und wiederholen sich zweimal fast identisch. Dieses Kernfragment untersucht die Möglichkeiten un-

terschiedlicher elektronischer Ausarbeitungen zwischen den im Vordergrund und im Hintergrund dargestellten Materialien. Die Verräumlichung ist tief in den Dialog zwischen den beiden Tonbändern eingebettet, und Nonos Aktionen auf dem Schwenken sind sehr demonstrativ für seinen Wunsch, räumliche Bewegungen in die Tonbänder selbst einzubetten. Die Tonbänder 7 und 8 teilen sich ihren Aufbau mit den Tonbändern 3 und 4. Ihre Gesamtdauer wird durch fünf Wiederholungen eines Anfangselements um Minute 12 erreicht.



Aufführungs-Script (P. Billone)

„Die Wiederholungen 1–5 können als fünf Neuinterpretationen und unterschiedliche Ausarbeitungen desselben Originalmaterials betrachtet werden, die für jede Wiederholung neu gemischt und neu formuliert werden. Angenommen, es gibt ein anfängliches Material, das nie vollständig erscheint. Ich nehme an, es enthält alle Materialien mit ihrer Intensität und ursprünglichen Dauer, einfach überlappend und nacheinander verknüpft. Die Existenz dieses Ausgangsmaterials lässt sich daraus ableiten, dass die fünf Wiederholungen zwar eine identische Gesamtdauer, Reihenfolge der Elemente, Schichten usw. beibehalten, während einige Teile nur in einigen der fünf Abschnitte entstehen, während sie in anderen zum Schweigen gebracht werden; daher muss es eine ursprüngliche Quelle geben, die sie alle enthält.

Die fünf unterschiedlichen Ausarbeitungen und Neuformulierungen des Ausgangsmaterials folgen einer einfachen Richtung, deren Prinzipien bereits in der ersten Präsentation auftauchen. Von der ersten bis zur letzten Wiederholung, erleben wir einen Prozess der Verformung und Auflösung der ursprünglichen Klangpräsenz, fast erkennbares Hintergrundrauschen, entleert und zunichte gemacht.“³

Der Arbeitsprozess

Der Prozess der Vorbereitung auf die Aufnahme und die Aufführungen einer solchen kollaborativen Arbeit wurde mit Präzision, Aufregung und extremer Hingabe durchgeführt. Ausgehend von mehreren Gesprächen, Telefonaten und Treffen prägten wir unseren Blick und unsere übergreifende Bahn durch das Stück und stellten uns der Schwierigkeit, die interpretative Spannung aufrechtzuerhalten und die Aufmerksamkeit für die gesamte Performance zu hören. Wir diskutierten die Bedeutung des Ortes für die Gestaltung dieses Werkes, die Notwendigkeit unserer Interpretation, eine interne Logik aufrechtzuerhalten, und die Varianten, die berücksichtigt werden müssen, wenn sich Konzerträume ändern. Ich wollte aktiv den mikroskopischen Bereich der Klänge erforschen und diskutierte ausführlich über meinen Wunsch nach einer Interpretation, die nach innen sucht, da ich die Schönheit von Klängen ehren und veranschaulichen wollte, die die ZuschauerInnen normalerweise nicht vollständig erleben. Ich vermittelte meinen starken Glauben

3 Billone, P. *NASTRI - 7,8 - Materiali & osservazioni. Working materials on La lontananza.*

an diese Perspektive, und Billone war aufmerksam, neugierig und offen, sie mit mir zu erkunden.

Zitternd und aufgeregt nahm ich eine erste, sehr einfache Version der ersten drei *Leggii* auf. Der Aufnahmeprozess und das Wiederhören der Materialien, neben der Bereitstellung an Billone mit einem tatsächlichen Klang nach all unseren Gesprächen, wurden das wichtigste Werkzeug, um meine eigene Interpretation zu bauen. Das Mikrofons erlaubte es mir, den Klängen, mit denen ich arbeiten wollte, zuzuhören und ein raffiniertes Bewusstsein für ihre Qualitäten, ihre Fragilitäten und ihre emotionale und ausdrucksstarke Wirkung zu entwickeln. Die Aufnahme wurde zu einem rituellen Teil meiner Praxis und drängte mich, Klänge und Geräusche weiter offenzulegen, die ich vorher nicht erforscht hatte.

Mit Hilfe des Mikrofons fand ich die Klangqualität, die ich in meinem *Leggio III* liefern wollte, und etablierte eine neue Palette nützlicher Klangzustände und technischer Werkzeuge für die gesamte Performance. Billone nahm meine Ideen und den Darstellungsansatz an und stellte sich einen möglichen Dialog mit meinen Aufnahmen vor. Wir haben eine Startzeit für jeden Violinanfang

festgelegt, und er schlug eine Assemblage der Tonbänder vor, auf die ich mit einer eingestimmteren Version meines Teils antwortete, die zusammen mit seiner Assemblage aufgeführt wurde, mit der er eine Version der Bänder weiter verfeinerte, und so weiter und so fort. Durch diesen Dialog einigten wir uns auf eine allgemeine Struktur für unsere Interpretation, aber wir entwickelten auch die Fähigkeit, uns zu verändern, anzupassen und andere Wege zu gehen, wenn wir es für notwendig hielten.

Um unsere Entscheidungen über die Bandteile zu bewahren und zu dokumentieren, entwarf Billone einen Gesamt-Wellenform-Score, in dem die Materialien hervorgehoben wurden, die wir an bestimmten Stellen verwenden wollten. Wir betrachteten diese Bewertung unserer Interpretation als unser Drehbuch; indem es uns Anweisungen gab und die innere Kohärenz bewahrte, die wir erreichen wollten, gab es uns dennoch die Freiheit zu handeln und zu liefern, basierend auf der Gegenwart des Augenblicks, indem es auf den Raum, das Publikum und einander reagierte.

Mit Unterstützung des Ensemble Vide, unserem Partner bei der Organisation der Live-Performance dieses Werkes in Genf,

haben wir beschlossen, das Endergebnis unserer Arbeit in aufgezeichneter Form zu dokumentieren. Die besondere Schwierigkeit, der sich jede Aufnahme von *La lontananza* stellen muss, ist die tiefe und wesentliche Verbindung mit dem Aufführungsraum. Die aufgenommenen Tonbänder sind in der Halle verräumlicht, und der/die ViolinistIn bewegt sich durch verschiedene Stationen, die den Klang von verschiedenen Punkten und in verschiedene Richtungen projizieren. Zusammen mit Billone haben wir unser ideales Performance-Setup entworfen, bestehend aus zwei Lautsprecherringen, die das Publikum umgeben; der erste ist auf Höhe des Publikums und der zweite etwa 10 Meter über ihnen.

Nach Nonos Anweisungen bewegen sich die Tonbänder zu unterschiedlichen Zeiten zwischen verschiedenen Lautsprechern und erzeugen elf unterschiedliche Klangszenen, im Dialog mit dem/der Violinisten/ in, der/die sich im Raum bewegt, zeitweise im Publikum, zeitweise außerhalb des Raumes, oder von einer höheren Etage aus. Um diese CD so zu mastern, dass die räumliche Definition beibehalten wird, kodierte ich die aufgenommenen Dateien in einem Ambisonic-Projekt und positionierte die vir-

tuellen Lautsprecher und die Violine genau dort, wo wir sie haben wollten. Die Tonbänder wurden unter Berücksichtigung der von uns entworfenen Szenen an die virtuellen Lautsprecher gekoppelt, und die Violinquelle bewegte sich nach unserem Plan. Die endgültige Bearbeitung wurde sowohl im UHJ-Stereoformat gemastert, zum Hören mit Lautsprechern (die UHJ-Stereodatei wurde auf die physische CD gebrannt) als auch in einer binauralen Stereodatei, nur zum Hören über Kopfhörer (zum Download verfügbar und für den digitalen Vertrieb).

Schlussfolgerung

La lontananza utopica futura zu erleben, hat mein Leben als Musiker bereichert. Die ungewöhnliche Offenheit der Originalmaterialien von Nono erforderte die Etablierung eines interpretativen Weges durch Tonbänder und Partituren. Diese Notwendigkeit hat zur Entstehung eines kreativen Ansatzes für die Aufführung geführt, bei der die Grenzen zwischen Rollen und Figuren verwischt sind; mit *La lontananza* können wir den Komponisten nicht als Anbieter klarer und direkter Anweisungen identifizieren, und der/die InterpretIn kann kein unsichtbarer Partitur-Reproduzierer bleiben. Ein kreativer Dialog wird notwendig, aus-

gehend von Nonos Artefakten, unter allen künstlerischen Figuren, die daran beteiligt sind, eine mögliche Performance zum Leben zu erwecken.

Ein Dialog, der auf gegenseitigem und kontinuierlichem Zuhören, Anerkennung und Respekt für die Fähigkeiten und Wünsche jede/s Teilnehmers/in beruhen muss (und in unserem Fall war), während man sich gegenseitig zu unerwarteten Ergebnissen herausfordert. Nono hat uns das Hauptthema unseres Dialogs, die Bausteine unserer Interpretation, zur Verfügung gestellt, aber sorgfältig vermieden, uns jede bevorzugte Lektüre aufzuzwingen. Nonos Ablehnung jeglicher Form von Autoritarismus ist wunderschön in jeder Sekunde seiner Tonbänder eingebettet, auf jeder Seite seiner Partituren. Diese Arbeit ist eine wahre Darstellung eines Dialogs zwischen Gleichen, in dem jede Stimme das Recht hat, sich auszudrücken, und es verdient, gehört zu werden. Eine Zukunft, die nicht utopisch ist: Nono hat uns das gewährt und wir können es leicht erreichen, nur mit unseren Fingerspitzen.

Marco Fusi

Luigi Nono

Luigi Nono wurde am 29. Januar 1924 in Venedig geboren, wo er am 8. Mai 1990 auch starb. Nach einem Strafrechtsdoktorat in Padua nahm er Kompositionsstudien bei Bruno Maderna und Hermann Scherchen auf. Er unterrichtete in Darmstadt von 1954 bis 1960 und beschäftigte sich intensiv mit elektronischen Klängen. Viele Werke dieser Zeit nehmen unmittelbar Bezug auf die politische und gesellschaftliche Gegenwart, wie etwa in *Intolleranza 1960*. In *Il canto sospeso* musikalisierte er Abschiedsbriefe zum Tode verurteilter Widerstandskämpfer. Sein letztes großes Projekt war *Prometeo. Tragödie des Hörens*. Luigi Nono war Künstlerischer Direktor der Heinrich-Strobel-Stiftung in Freiburg i. Br.

Marco Fusi

Marco Fusi ist Violinist und Bratscher und ein leidenschaftlicher Verfechter der Musik unserer Zeit. Unter vielen Kollaborationen mit aufstrebenden und etablierten KomponistInnen hat er unter Anderem Werke von Billone, Sciarrino, Scelsi, Cendo und Ferneyhough uraufgeführt. Marco trat mit Pierre Boulez, Lorin Maazel, Alan Gilbert, Beat Furrer, David Robertson auf und spielt häufig mit führenden zeitgenössischen Ensembles wie dem Klangforum Wien, Musik-Fabrik, Meitar Ensemble, Mivos Quartet, Ensemble Linea, Interface (Frankfurt), Phoenix (Basel) und Handwerk (Köln).

Marco Fusi hat für die Labels KAIROS (Pierluigi Billone – *ITI. Ke. MI / Equilibrio. Cerchio*), Stradivarius (Salvatore Sciarrino *Works for violin and viola*; John Cage, *Freeman Etudes*; Scelsi *Collection Vol. 7*), Col Legno und Geiger Grammophon aufgenommen.

Fusi spielt auch Viola d'amore, gibt neue Stücke in Auftrag und arbeitet mit KomponistInnen zusammen, um das bestehende Repertoire für das Instrument zu fördern und zu erweitern. Als großer Verfechter und Pädagoge für zeitgenössische Musik lehrt er an der Columbia University, University of California – Berkeley, Baseler Musikhochschule, New York University, Boston University, Royal Danish Academy of Music – Copenhagen, Cité de la Musique et de la Danse – Strasbourg und an der University of Chicago.

Marco unterrichtet Zeitgenössische Kammermusik am Mailänder Konservatorium G. Verdi und ist Performance-Forscher am Königlichen Konservatorium Antwerpen.

Pierluigi Billone

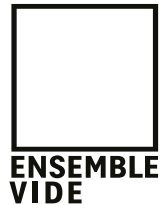
Pierluigi Billone, wurde 1960 geboren und lebt derzeit in Wien. Er studierte bei Salvatore Sciarrino und Helmut Lachenmann. Seine Musik wurde von den wichtigsten InterpretInnen und Ensembles gespielt, u.a. bei Wien Modern, Festival d'Automne Paris, Donaueschinger Musiktage, Wittener Tage für neue Kammermusik, Eclat-Stuttgart, Ultraschall-Berlin, Musica Viva München, TFNM Zürich, Ars Musica Bruxelles, Huddersfield NMF, Rainy Days Luxembourg, World Music Days Wrocław, Biennale Zagreb, Boston, New York, Monday Ev. Concerts Los Angeles, BIFEM etc..

Für seine Werke erhielt er den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart (1993), den Busoni-Kompositionspreis der Akademie der Künste Berlin (1996), den Wiener Internationalen Kompositionspreis (2004), den Ernst-Krenek-Preis der Stadt Wien (2006) und den Förderkompositionspreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung München (2010).

Von 2006 bis 2008 war Pierluigi Billone Gastprofessor für Komposition an der Kunstuniversität Graz, 2009 an der Musikhochschule Frankfurt und von 2010 bis 2012 wieder an der Kunstuniversität Graz. 2017 war er Visiting Professor an der Escola Superior de Música Barcelona.

Er wird regelmäßig von internationalen Institutionen, u.a. IEMA-Ensemble Modern Akademie 2008, Harvard University 2010, Columbia University NY 2010, MCME International Academy Russland 2011, Ferienkurse Darmstadt 2010, 2012, 2014, 2018, Impuls Akademie Graz 2011, 2013, 2015, 2017, 2019 2021, Boston University 2015, New York University 2015, Tzllil Meducan Israel 2011, 2014, 2015, 2017, MCIC Madrid 2015, 2016, 2017, 2018, Composit-Rieti 2015, 2016, 2017, Royaumont 2016, Conser-

vatoire Royale Bruxelles 2020 als Dozent eingeladen, Kompositionskurse und Gastvorlesungen zu halten.



Recording dates: 6–7 March 2020
Recording venues: BlowOutStudio, Brussels/Belgium
Engineers: Luca Piovesan, Marco Fusi
Producer: Luca Piovesan
Publisher: Casa Ricordi, Milano
Liner Notes: Marco Fusi
German translations: Susanne Grainer
Cover: based on artwork by Enrique Fuentes

0015086KAI

© & © 2020 paladino media gmbh, Vienna
www.kairos-music.com

 ISRC: ATK941508601 to 06