



## **Pierluigi Billone** (\*1960)

### **1+1=1**

für 2 Bassklarinetten (2006)

1	14:47	5	6:50
2	4:39	6	12:21
3	12:50	7	6:22
4	5:51	8	6:20

**TT:** 70:02

**Petra Stump**, Bassklarinette  
**Heinz-Peter Linshalm**, Bassklarinette

Kompositionsauftrag der Bank Austria Creditanstalt,  
komponiert für Petra Stump, BA-CA Artist of the Year 2006 und Peter Linshalm  
UA am 7.11.2006 Jeunesse, Zyklus «Fast Forward. 20:21» im Rahmen von Wien Modern,  
MUMOK Hofstallung, Wien.

## **1+1=1**

Mit dem Titel **1+1=1** weist Billone, Andrej Tarkovskijs „Nostalghia“ erinnernd, auf ein tieferes Verständnis von „Einheit“ hin: Wie zwei Regentropfen verschmelzen auch die vielfältigst ausgeloteten Möglichkeiten 2er Bassklarinetten zu 1em Gesamtklang! Seit langem konzipieren wir dieses einzigartige Projekt mit Pierluigi Billone: die Aufführung eines abendfüllenden Werkes für zwei Bassklarinetten. Sein musikalisch-poetisches Anliegen ist stets originell und offen, spannungsvolle Intensität eröffnet grosse Zeiträume.

We have been planing this unique project for a long time: a composition for two bass clarinets as a full evening program. Through intense research Pierluigi Billone has acquired much experience in handling the bass clarinet and is the ideal composer for this task. Billone has an open mind and original thoughts about such a project. His formal conception can open new spaces for the listeners and take them on a exciting journey into the souls of the bass clarinets. The title of the work **1+1=1** is a quotation from an Andrej Tarkovskij film which points to the special relation between the two instruments.

Con il titolo **1+1=1** Billone allude ad un'accezione più profonda del termine "unità", ricordando il film di Andrej Tarkovskij "Nostalghia": come due gocce di pioggia, anche le possibilità dei due clarinetti bassi, esplorate a tutti i livelli, si fondono a creare un unico "suono totale"! Ormai da tempo abbiamo concepito con Pierluigi Billone questo eccezionale progetto: l'esecuzione di una composizione musicale per due clarinetti bassi come programma di un'intera serata. Il suo approccio poetico-musicale è sempre originale e aperto, all'insegna di un'intensità ricca di emozioni che spalanca grandi spazi temporali.

Stump-Linshalm

## Pierluigi Billone

### 1+1=1

“Ein Tropfen plus ein Tropfen ergibt einen größeren Tropfen, nicht zwei!”

So erklärt der “Spinner” Domenico in Andrej Tarkovskijs Film “Nostalghia” die Aufschrift 1+1=1 an seiner Hauswand, während er zwei Tropfen Öl in seine Hand gießt.

Jedes Musikinstrument erreicht seine Vollkommenheit dadurch, daß zu seinen Eigenschaften ein ganzes Erbe an körperlichen Wahrnehmungen und Fähigkeiten hinzukommt, welches im Umgang mit der Materie, mit der Klangvorstellung und mit der Spiel- und Hörkultur, die es hervorgebracht hat, entstand.

Der erste Körperkontakt mit dem Instrument ist deshalb schon vorgeprägt, bleibt aber offen. Obwohl die Haupteigenschaften des Instruments unverändert bleiben, ist die Spielpraxis doch wie ein sensibler Organismus.

Das Instrument existiert allmählich auch in anderer Weise, wird unter neuen Gesichtspunkten betrachtet, und es bildet sich ein Erfahrungsstrom, der seine Möglichkeiten verwandelt, der tatsächlich andere Dimensionen (Klang, Rhythmus, Körper usw.) erschafft.

Die Abwandlungen, die durch jede individuelle Entdeckung Eingang in die Spieltechnik finden, sind (verschieden deutliche) Spuren der menschlichen und kulturellen Erfahrungen, aus denen sie entstanden, und sie “vibrieren” im Hören als Besonderheit, Identität, Herkunft, sie sind aktive Klangschichten, lebendige Materie mit eigener Intelligenz.

Schon lange neige ich im Rahmen meiner Arbeit zu

solchem Hören auf die Besonderheit und die Unterschiede, ich suche nach möglichen Berührungspunkten und Verbindungen zwischen Dimensionen, die jedoch ihre Autonomie behalten.

Mithilfe dieser Wachsamkeit (und einer fast archaischen Feinfühligkeit) betrete ich Instrumentalräume, die mir noch unbekannt sind. Hier kann jede Einzelheit einen erhellenden Unterschied bedeuten, eine beachtenswerte Verbindung, den Grundstein zu einem Gebäude, die Identifikation einer früheren Erfahrung, ein fehlendes Puzzlestück, eine bedenkenswerte Seltsamkeit, einen unwiederholbaren Zustand, der die Grenzen der Notation überschreitet; in diesem Sinne gibt es dort keine unbedeutenden Aspekte.

Es ist die Grundlage meiner Arbeit, das Instrument mit seiner mehrdimensionalen Klangwelt als einen definierten Raum zu denken und darzustellen, in dem ich mich rational bewegen kann. Wenn ich dennoch nicht in dieser Darstellung gefangen bleibe, kann ich die Grenzen meines eigenen Entwurfs hören und für die Klangentstehung in ihrer Ganzheit offen bleiben. Dies beinhaltet jedoch, daß weitere Fähigkeiten ins Spiel kommen (auch die Archäologen müssen das Graben erst lernen...).

Durch das konkrete Tun der Interpreten prägt sich die Klangpraktik und -intelligenz dem Körper und dem Raum ein, in der rituellen und impersonellen Dimension des gemeinschaftlichen Hörens.

Klang, Körper, Hören, Raum und Gemeinschaft sind nicht voneinander zu trennen.

Folglich... .



Die beiden identischen Instrumente, die Aussicht auf eine (beinah) unbegrenzte Dauer (70') und die Möglichkeit, an einem ausgewählten Ort zu arbeiten, sind ideale Voraussetzungen.

Mein ganzer Dank geht an die Auftraggeber (Bank Austria und Jeunesse Österreich) und meine Bewunderung an die beiden Interpreten Petra Stump und Heinz-Peter Linshalm.

In dieser Arbeit befinden sich die beiden Instrumente im größten Abstand (15m), der noch eine wechselseitige akustische Einflußnahme der Klangquellen erlaubt. So kann ich einerseits jede Quelle akustisch und räumlich vollkommen isoliert behandeln, andererseits kann ich den gesamten Raum als Ganzes, wie das Innere eines Instrumentes, nehmen. Ausgehend von der dünnsten Schwingung (die in einer einzigen Quelle und an einem fast resonanzfreien Punkt im Raum isoliert bleibt) bis hin zur komplexesten und gestreutesten Schwingung (die den Raum ganz erfüllt), werden die Dishomogenität und die unterschiedlichen Streuungspotentiale des Klarinettenansatzes zum Kraftpunkt für artikuliertere Beziehungen. Zum Beispiel besondere Formen und Grade von Resonanz, von scheinbaren Merkwürdigkeiten, usw.

Die besondere Anordnung der Klangquellen und der Zuhörer regt zu einem dauerhaft unausgewogenen, unsymmetrischen Hören an. Der Raum, in dem der Klang sich ausbreitet und andauert, übernimmt somit eine eigene und stabile akustische Funktion: ein beabsichtigtes Ungleichgewicht, der ideale Kraftpunkt, um eine komplexe visionäre Multiphonie zu entwickeln, die vom Raum ausgeht.

Hier gibt es kein ideales Zentrum (der Komponist-Zuhörer stellt sich andere ihm ähnliche Zuhörer vor), "im Angesicht dessen" der Klang geschieht (und der dann meint, mit der CD den Klang in greifbarer Nähe zu haben, nicht mehr beeinflussbar, endlich perfekt und wiederholbar zu hören). Wer zuhört, befindet sich im Inneren dieser akustischen Besonderheit, und um einen eigenständigen Hörpunkt zu bilden, muß er das Beherrschen und Modellieren der Hörebene aktiver und nachdrücklicher üben, als dies beim traditionellen Hören der Fall ist.

Doch auch die Klangquelle ist instabil: manchmal schweigt das Instrument, und der Klang vibriert im Körper des Interpreten (instrumentaler Körper), manchmal "verschwindet" das Instrument ganz und vibriert wie ein Mund oder ein Lüftungrohr.

Die Arbeit äußert und entwickelt sich in Stationen, jede von ihnen steht in einer anderen Dimension. Sie folgt einer besonderen Hierarchie und Gradationen von Verbindungen, die oft sehr entfernt voneinander liegen. Station um Station entsteht eine dishomogene Galaxie aus Erscheinungen, und gleichzeitig öffnet sich ein weiterer Raum, der Raum des rituellen Wort-Klanges. Die Möglichkeit und der Sinn, alle diese Ebenen zu integrieren, das ist die offene Frage für das Hören.

**1+1=1** spielt auf einen Unterschied an:

Auf das Erkennen der Praktik und der Intelligenz des Klanges als bewußte Zugehörigkeit zu einer impersonellen Dimension, deren Grenzen nicht gezogen sind (wie in einem Tropfen Öl..).

(aus dem Ital. von Barbara Maurer)

2

(f)

KLA

1

466

1 4GH 4 4GH 4 4GH 4 4GH

12 13

(1 4GH / 12) (Ansatz) und 12

ff

ff

2

(f)

3

1

469

1 12

von Ansatz.....

(Ansatz)

ff, legato

Handwritten musical score for a string quartet, first system. The top staff is the first violin, and the bottom staff is the first viola. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p). Performance instructions include "marcatissimo, rubando" and "Anzaly". A circled cross symbol is present above the first violin staff.

Handwritten musical score for a string quartet, second system. The top staff is the first violin, and the bottom staff is the first viola. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include fortissimo (ff) and piano (p). Performance instructions include "(vca Anzaly)". A circled cross symbol is present above the first violin staff. A small diagram at the bottom left shows a string configuration with "Hay." and "Gammeth" labels.

Ausschnitt aus / estratto de / excerpt of 1+1=1

## **Von der Kunst der Beschwörung - Von der Beschwörung der Kunst Carolyn Naujocks**

*«Ist es möglich, sich der Musik in stillem Verstehen zu nähern (ohne in die Falle des Psychologischen, Intuitiven, Irrationalen, Spontanen usw. zu tappen, also jener Arten des Verstehens, wie sie vom Sagen erschaffen werden)?» P.B.*

Der Italiener Pierluigi Billone ist einer der eigenwilligsten und eigenständigsten Künstler seiner Generation. Im Jahre 1960 geboren, studierte er in Mailand und Siena Gitarre, Komposition und Kammermusik, bevor er sein Kompositionsstudium bei Salvatore Sciarrino und später in Deutschland bei Helmut Lachenmann weiterführte. Für seine Musik ist das gesamte Repertoire der geräuschhaften Klangerzeugung relevant. Seiner Klangvorstellung entspricht das Komponieren von energetischen Verläufen, das heißt, die für seine Stücke charakteristische expressive Qualität entsteht durch eine gezielte Dramaturgie unterschiedlicher Artikulationen und Intensitäten. Es sind jene von der westeuropäischen Kunstmusik überdeckten Klangspuren, denen Billone nachforscht, die er in einer nahezu rituellen Form in die Bereiche des Gestischen und Sprachlichen aufzuladen vermag. Die rätselhafte Aura, die seine Werke dabei oft ausbilden, verdankt sich einer bewussten Zelebrierung dieser frühen Formen klanglicher Äußerung.

Pierluigi Billone ist ein postserieller Komponist der dritten Generation. Lange vorbei waren die emphatisch aufklärerisch geführten Auseinandersetzungen

innerhalb der Darmstädter Avantgarde. Die Argumente waren ausgetauscht, rigide Technikkonzepte nur zu oft als Scheinlösungen für ungenau bestimmte musikalische Problemstellungen entlarvt, und die entsprechenden ästhetischen Antworten auf die einengende Fortschrittsauffassung der 50er und 60er Jahre schienen bereits alle gegeben. Während die einen der bürgerlichen Repräsentationskunst den Vorzug gaben, verfolgten andere den Weg der Politisierung und dritte arbeiteten an rein klanglichen Fragen. Um durch diese divergierenden Strömungen hindurch Eigenständigkeit zu entwickeln, versuchte sich Billone an die kritische Tradition zu halten und sich gleichzeitig von bereits erprobten und allzu leicht verfügbaren Lösungen abzugrenzen – und zwar ohne in eine als Postmoderne ausgegebene Beliebigkeit abzugleiten. Dass dies kein leichter Weg sein konnte, hängt auch mit den Widersprüchlichkeiten innerhalb der jeweiligen Positionen und mit der gleichzeitigen Einbindung des Künstlers in verschiedene Kontexte zusammen: es hat mit persönlicher Rollenfindung wie auch mit der Stellung des Einzelnen innerhalb des Musikbetriebes zu tun.

Was Pierluigi Billone von anderen Komponisten seiner Generation unterscheidet, ist vielleicht am ehesten, dass er sich (nach) allen Regeln der Kunst zu entziehen sucht – nicht nur als Komponist sondern auch in seiner Musik. Von Salvatore Sciarrino hat er den Umgang mit einer filigranen Klangtechnik gelernt, von Lachenmann den strukturellen Zugang und den analytischen Blick. Und doch ist seine Musik eine andere und in gewisser Weise fremd. Was die Neue Musik an Errungenschaften im geräuschhaften Spektrum der Klanglichkeit erworben hat,



kehrt hier nicht so sehr als Arbeit am konkreten instrumentalen Klang, sondern auf eine ungewöhnliche Art ritualisiert wieder. Vielleicht kann man sagen, dass sich Pierluigi Billone in seinen Stücken auf jene kultische Tradition zurückbesinnt, aus der die Musik einst resultierte. Das Rituelle, Beschwörende mag ein Merkmal sein, womit sich die Art seiner Expressivität beschreiben lässt. Diese Faszination, die das Archaische auf Billone ausübt, ist vielleicht auch ein Reflex in Bezug auf die Begrenztheit unseres gegenwärtigen Kulturbegriffs, insbesondere auf die Vergeblichkeit jener ästhetischen Richtungskämpfe, die nach dem Verlust gesellschaftlicher Utopien nur noch selten unterschiedliche Positionen innerhalb des Musikbetriebs ausprägen. Auch zeugt sie von einem prinzipiellen Misstrauen gegenüber der Sprache – oder vielleicht genauer: der Begrenztheit des Reflexionsniveaus unserer heutigen Sprache –, die mit den Möglichkeiten des Denkens auch die Dimensionen unseres aktuellen Musikbegriffs beschränkt. Dass dieser Standpunkt nicht ganz unheikel ist, hat gerade damit zu tun, dass er mit der Utopie eines *unmittelbaren Verstehens* verbunden ist, der unter Umgehung jeder weiteren Anstrengung des Begriffs auf eine Art meditativen Zugang zum Ästhetischen setzt. Und doch ist es dieser Hang zum Ritualen, der dem Komponisten einen anderen Blick auf die Dinge ermöglicht, ihm einen Raum absteckt für das Erproben jener musikalischen Zustände, die in einer anders gearteten

Arbeitsweise keinen Platz hätten: das Spüren von physikalischer Kraft, das Fließen von Energie und die Verschmelzung der Interpreten mit dem Instrumentarium. Auch die Titel von Billones Stücken zeugen von dieser Konzentration: mit ihrer Kürze und ihrem Gewicht gleichen sie musikalischen Beschwörungsformeln. Es sind archaische Bilder, die hier entstehen. Es scheint, als sollten sie vor jener Verwertbarkeit schützen, auf der die Welt des verwalteten Hörens basiert. Das Instrumentarium, dessen er sich bedient, ist weitgehend traditionell. Es gibt keine Computer, Bildschirme oder Videoleinwände, es gibt keinen Versuch, am adäquaten Ausdruck unserer hochtechnisierten Zeit zu arbeiten. Und doch ist seine Musik eine Art Ausdrucksmusik. Billones Zugang geht nicht so sehr über die Frage, welchen Stil, welche Wahrheit, welche Neuheit, sondern vielleicht am ehesten, welche spirituelle Erfahrung sich in der Gravitation der Klänge auszudrücken vermag. Das ist ein sehr persönlicher Zugang, ohne nur subjektivistisch zu sein. Denn ebenso sehr wie ihm am Wiederfinden des Auratischen gelegen ist, gibt es «ein nicht weniger ursprüngliches, abstraktes und visionäres Bedürfnis, dieses motorische und klangliche Pathos zu überwinden...» (P.B. zu «AN NA» (1994)). An dieser Grenze gelingt es ihm, in seiner Musik etwas von jener Magie aufscheinen zu lassen, von der die Kunst ihren Ausgang genommen hat.

## Pierluigi Billone

### 1+1=1

«One drop plus another drop makes one larger drop, not two!»

This is how the «nutcase» Domenico in Andrei Tarkovsky's film «Nostalgia» explains the inscription 1+1=1 on the wall of his house, pouring two drops of oil into his hand.

Every musical instrument achieves perfection by augmenting its characteristics with an entire legacy of physical perceptions and abilities that come about through dealing with the material, the sonic conception and the culture of playing and listening that spawned it.

The first physical contact with the instrument is therefore already preconditioned, but remains open. Although the primary characteristics of the instrument remain unchanged, the act of playing is in fact like a sensitive organism.

Gradually the instrument also begins to exist in another manner, it is examined from new perspectives, and a stream of experience ensues that transforms its possibilities, even creating new dimensions (sound, rhythm, body etc.).

The variations that become part of instrumental technique through each individual discovery are traces (some clearer than others) of the human and cultural experiences that produced them, and they «vibrate» in the act of listening as particularity, identity and origin; they are active sonic layers, living matter with an intelligence of its own.

In my work, I have long tended towards such an approach of listening to the particularity and the differences; I am looking for possible points of contact

and connections between dimensions that nonetheless retain their autonomy.

With the help of this vigilance (and an almost archaeological sensitivity) I enter instrumental spaces yet unknown to me. Here, any detail can constitute an illuminating difference, a remarkable connection, the foundation for a edifice, the identification of an earlier experience, a missing piece of a puzzle, a notable peculiarity, or an unrepeatable state that crosses the boundaries of notation; in this sense, none of its aspects are unimportant.

My work is based on the conception and representation of the instrument with its multidimensional sound-world as a defined space within which I can move rationally. If, however, I do not allow myself to be trapped within that representation, I can hear the boundaries of my own model and remain open to the development of sound in all its facets. This, however, involves the introduction of further abilities (archaeologists must also learn to dig first...).

Through the performer's concrete actions, the practice and intelligence of the sound are inscribed upon the body and the space in the ritual and impersonal dimension of communal listening.

Sound, body, listening, space and community cannot be separated.

Therefore...



The availability of these two identical instruments, the prospect of an unlimited duration (70') and the possibility of working in a specific location are ideal conditions. I would like to express my gratitude to the sponsors (Bank Austria and Jeunesse Österreich) and my admiration for the two performers, Petra Stump and Heinz-Peter Linshalm.

In this work, the two instruments are positioned as far apart (15 m) as is possible while still allowing for reciprocal acoustic influence between the sound sources. Hence I can either treat each source as acoustically and spatially completely isolated or use the entire space as a whole, like the interior of an instrument.

Ranging from the smallest possible vibration (which remains isolated in only one source at an almost resonance-free point in the space) to the most complex and widely-spread vibration (which fills the entire space), the dishomogeneity and dispersive potential of the clarinet's attack together become the power centre for articulated relationships. For example: particular forms and degrees of resonance, of apparent peculiarities etc.

The unusual distribution of the sound sources and the audience stimulates a constantly unbalanced, asymmetrical mode of listening. The space in which the sound spreads and remains present thus takes on a stable acoustic function of its own: an intentional imbalance, the ideal power centre for the development of a complex visionary multiphony that takes the space as its point of departure.

Here there is no ideal centre (the composer-listener imagines other listeners similar to himself «in whose

presence» the sound takes place, and then supposes that, with the CD, the sound is within reach, that it can no longer be influenced, and that he can finally hear it perfectly and repeatably).

Each listener is located within this acoustic particularity, and in order to form an independent listening point he must practise controlling and modelling the listening levels more actively and emphatically than with traditional listening.

But the sound source is also unstable: sometimes the instrument is silent, and the sound vibrates within the performer's body (instrumental body), and sometimes the instrument «disappears» entirely and vibrates in the manner of a mouth or a ventilation pipe.

The work expresses itself and develops in stages, each in a different dimension. It follows a particular hierarchy and particular gradations of connections that are often very far apart. With each stage, a dishomogeneous galaxy of phenomena grows, and at the same time a further space opens: the space of the ritual word-sound.

The possibility and the purpose of integrating all these levels: this is the unanswered question for the act of listening.

**1+1=1** alludes to a difference:

the recognition of the practice and intelligence of sound as a conscious affiliation with an impersonal dimension whose boundaries are not fixed (as in a drop of oil...).

## The Art of Conjunction – The Conjunction of Art Carolyn Naujocks

*“Is it possible to approach music in silent comprehension (without falling prey to the psychological, intuitive, irrational, spontaneous etc., i.e. those forms of comprehension created by speaking)?”*  
P. B.

The Italian Pierluigi Billone is one of the most unconventional and independent artists of his generation. Born in 1960, he studied guitar, composition and chamber music in Milan and Siena before continuing his compositional studies with Salvatore Sciarrino and later in Germany with Helmut Lachenmann. His music incorporates the entire repertoire of unpitched sound production. His sonic imagination manifests itself through the composition of energetic processes, that is to say: the characteristic expressive quality of his pieces arises through a specific dramaturgy of different articulations and intensities. Billone's area of exploration is those sonic traces covered up by Western European art music, which he manages to transfer to the gestural and lingual spheres in an almost ritualistic form. The mysterious aura often developed by his works results from a conscious celebration of these early forms of sonic utterance.

Pierluigi Billone is a post-serial composer of the third generation. The emphatically demystificatory debates conducted by the Darmstadt avant-garde were long since past. The arguments had been exchanged, rigid technical concepts had all too often been exposed as illusory solutions to vaguely-defined musical problems, and the corresponding

aesthetic responses to the restrictive definition of progress in the 1950s and 1960s all seemed to have been made. While some showed preference for bourgeois representational art, others took the political path or laboured away at purely sonic questions. In order to develop artistic independence in the midst of these divergent tendencies, Billone attempted to follow the critical tradition while simultaneously keeping away from all established and easily-available solutions – and yet without descending into an arbitrariness that passes itself off as post-modernity. The difficulty of this endeavour is also connected to the contradictions within each of these positions, as well as the artist's embeddedness in various contexts at once: it is a matter of finding a personal role as well as the position of the individual within the music scene.

Perhaps the most obvious quality that distinguishes Pierluigi Billone from other composers of his generation is that he seeks to escape all the rules of art – not only as a composer, but also in his music. Salvatore Sciarrino taught him how to deal extremely subtly with individual sounds, while Lachenmann helped him to develop a structural approach and an analytical eye. And yet his music is quite different, in a certain sense even foreign. The unpitched sonorities discovered in New Music appear here not so much as an examination of concrete instrumental sounds, but rather in an unusually ritualised form. Perhaps one could say that in his pieces, Pierluigi Billone refers back to the cultic tradition that originally gave birth to music. The aspect of ritual, of conjunction, may be a suitable category to describe his form of expressivity. Billone's fascination with the archaic may also be an instinctive reaction to

the restricted nature of our current understanding of art, especially the futility of the many battles of aesthetic direction, which, following the loss of social utopias, only rarely give rise to distinct positions within the music scene. It also testifies to a fundamental distrust of language – or more precisely: the restricted level of reflection in our language today –, which limits not only the possibilities of our thought, but also the dimensions of our current understanding of music. This is somewhat shaky ground to occupy, precisely because of its connection with the utopia of *immediate comprehension*, which avoids any further conceptual efforts and instead relies on a form of meditative approach to the aesthetic. And yet it is this tendency towards ritual that enables the composer to see things differently, that marks out a space in which he can explore those musical states that would have no place in a different working approach: the sensing of physical power, the flow of energy and the merging of performer and instrument. The titles of Billone's pieces also reflect this concentration: in their brevity and weight they

resemble musical incantations. One finds archaic images taking form. It seems as if they were intended to counteract the commodifiability on which the world of administrated listening rests. The instrumental resources he uses are mostly traditional; there are no computers, monitors or video screens, and there is no attempt to find an adequate expression of our highly technologised times. And yet his music is a form of expressive music. Billone's approach is not so much directed at the question of which style, which truth or which novelty, but rather, if anything, the question of which spiritual experience can express itself in the gravitation of the sounds used. This is a highly personal approach, yet not a merely subjectivist one. For, to the same extent that he strives for a rediscovery of the auratic, there is also «a no less original, abstract and visionary need to overcome this motoric and sonic pathos...» (P. B. on «AN NA» [1994]). At this threshold, he succeeds in letting his music reveal a glimpse of that same magic from which art originated.

## Pierluigi Billone

### 1+1=1

„Una goccia più una goccia , fanno una goccia più grande , non due!”

Nel film Nostalghia di Andrej Tarkowskj , Domenico il “matto”, spiega così la scritta **1+1=1** sulla parete della sua casa : versando due gocce d’olio nella mano.

Ogni strumento musicale si è perfezionato incorporando nelle sue caratteristiche un patrimonio di sensibilità e capacità corporee nei confronti della materia, la concezione del suono, la cultura del fare e dell’ascolto da cui nasce.

Il primo contatto del corpo con lo strumento è quindi già condizionato ,ma resta aperto. Sebbene le caratteristiche generali dello strumento rimangano invariate, la pratica è come un organismo sensibile. Lo strumento comincia ad esistere anche diversamente, ad essere pensato secondo altri orientamenti, si forma così una corrente di esperienze che ne modifica le possibilità, creando delle vere e proprie dimensioni differenti (sonore, ritmiche, corporee, ecc).

I mutamenti che approdano alla tecnica strumentale attraverso ogni scoperta individuale, sono tracce (a vari gradi di evidenza) delle esperienze umane e culturali da cui provengono, e “vibrano” nell’ascolto come particolarità, identità, provenienza, sono strati attivi del suono, materia viva con una propria intelligenza.

Da tempo, nei limiti del mio lavoro, sono portato ad ascoltare così la particolarità e le differenze, cercando punti di contatto e legami possibili fra dimensioni, che però restano nella loro autonomia.

Con questa attenzione (e una sensibilità quasi da archeologo...) entro in spazi dello strumento a me ancora ignoti.

Qui ogni particolarità può essere una differenza illuminante, un legame da cogliere, il germe di una costruzione, un antecedente da riconoscere, un complementare necessario, una estraneità da comprendere, uno stato irripetibile che oltrepassa le possibilità della scrittura, e in questo senso non ci sono aspetti indifferenti.

Pensare e rappresentare lo strumento con il suo mondo sonoro a più dimensioni come uno spazio definito, dove potersi muovere razionalmente, è una necessità del lavoro.

Non restare intrappolati in questa rappresentazione però, consente di ascoltare i limiti della propria concezione e rimanere sensibili ai farsi del suono nella sua interezza. Ciò implica però la messa in gioco di altre capacità (anche gli archeologi devono imparare a scavare...).

Attraverso il fare concreto degli interpreti, la pratica e l’intelligenza del suono si inscrivono nel corpo e nello spazio, nella dimensione rituale e impersonale dell’ascolto in comunione.

Suono, corpo, fare, ascolto, spazio e comunione non sono separabili.

Conseguentemente....



I due strumenti identici, la prospettiva di una durata senza limitazioni (70') e la possibilità di operare in un luogo prescelto, sono delle condizioni ideali.

Tutta la mia gratitudine alla sensibilità dei committenti (Bank Austria e Jeunesse Österreich) e la mia ammirazione per i due interpreti Petra Stump e Heinz-Peter Linshalm.

In questo lavoro i due strumenti sono alla distanza massima (15 m) che consente ancora una reciproca influenza acustica delle due fonti. Questo permette di agire sia sul totale isolamento acustico e spaziale di ogni fonte, sia sull'intero spazio come fosse l'interno di uno strumento. A partire dalla vibrazione più povera (che resta chiusa in un'unica fonte e si isola in un punto dello spazio quasi senza riflessione) fino a quella più complessa e diffusa (che lo riempie interamente), la disomogeneità e le differenze di diffusione iniziali delle vibrazioni del clarinetto basso diventano il punto di forza per rapporti più articolati. Ad esempio, particolari forme e gradi di risonanze, di estraneità apparente, ecc.

La particolare collocazione delle due fonti e degli ascoltatori, stimola l'ascolto in modo asimmetrico sempre sbilanciato. Lo spazio in cui il suono si diffonde e dura assume così una particolare e stabile caratteristica acustica: un voluto disequilibrio, punto di forza ideale per sviluppare una complessa multifonia visionaria che fa leva sullo spazio.

Non c'è qui un unico centro ideale (il compositore-ascoltatore che pensa altri ascoltatori identici a se stesso) "di fronte al quale" il suono accade (e che poi con il CD crederà di avere il suono "a portata di mano" in un ascolto non influenzabile, finalmente

perfetto e ripetibile) Chi ascolta è all'interno di questa particolarità acustica, e per poter costituire un Hörpunkt distaccato, dovrà dominare e rimodulare i piani di ascolto con un esercizio più attivo e particolare rispetto all'ascolto tradizionale.

Ma anche la fonte del suono è instabile: talvolta lo strumento tace e il suono vibra nel corpo dell'interprete (corpo-strumento), talvolta lo strumento "scompare" (vibra come una bocca o un tubo dell'impianto di aerazione).

Il lavoro si articola e si sviluppa in stazioni, ognuna è il dominio di una dimensione differente, secondo una particolare gerarchia e gradazione di legami, spesso fra stati lontanissimi. Stazione dopo stazione si configura una galassia disomogenea di apparizioni e contemporaneamente si apre un altro spazio, quello della parola-suono rituale. La possibilità e il senso della integrazione di tutti questi piani è la domanda aperta per l'ascolto.

**1+1=1** allude ad una diversità :

al riconoscimento della pratica e della intelligenza del suono come appartenenza consapevole ad una dimensione impersonale, i cui confini non sono tracciati (come in una goccia d'olio...).

## Arte dell'evocazione-Evocazione dell'arte Carolyn Naujocks

*«E' possibile avvicinarsi alla musica con una comprensione silenziosa (senza cadere nella trappole dello Psicologico, Intuitivo, Irrazionale, Spontaneo ecc., tutti tipi di comprensione creati dal dire ?)»  
P.B.*

L'italiano Pierluigi Billone è uno degli artisti più eccentrici ed indipendenti della sua generazione. Nato nel 1960, ha studiato chitarra, composizione e musica da camera a Milano e a Siena, per poi proseguire gli studi di composizione con Salvatore Sciarrino e in seguito in Germania con Helmut Lachenmann. Per la sua musica ha una particolare rilevanza l'intero repertorio della produzione di vibrazioni "materiche", sature di componenti grezze. La sua idea di suono corrisponde alla composizione di percorsi energetici, in altre parole, la qualità espressiva peculiare delle sue composizioni nasce grazie ad una mirata drammaturgia di differenti articolazioni e intensità. Sono quelle tracce sonore che si celano dietro la musica artistica dell'Europa occidentale di cui Billone si mette alla ricerca, e che riesce a reinvestire in forma quasi rituale in ambito spirituale e linguistico. L'aura enigmatica che avvolge spesso le sue opere si deve ad una consapevole celebrazione di quelle prime forme di espressione sonora. Pierluigi Billone è un compositore postseriale di terza generazione. Appartenevano ormai al passato i dibattiti condotti con enfasi e spirito illuminista all'interno dell'avanguardia di Darmstadt. Lo scambio di argomentazioni era avvenuto, le rigide formule tecniche si erano fin troppo spesso rivelate soluzio-

ni apparenti di problematiche musicali definite con imprecisione, e sembrava ormai che si fossero già date tutte le risposte estetiche alla maniera limitante d'intendere il progresso negli anni Cinquanta e Sessanta. Mentre alcuni prediligevano l'arte borghese di rappresentanza, altri sceglievano il percorso della politicizzazione, ed altri ancora si dedicavano a questioni meramente attinenti al suono. Per poter sviluppare una propria autonomia attraversando queste tendenze divergenti, Billone ha cercato di attenersi alla tradizione critica distanziandosi al contempo da soluzioni già sperimentate e troppo scontatamente disponibili, senza pertanto scivolare in una casualità spacciata per postmoderno. Il fatto che la strada scelta non potesse esser semplice dipende anche dalla contraddittorietà intrinseca alle relative posizioni, e al contempo dall'appartenenza dell'artista a diversi contesti: ha a che fare sia con la ricerca di un ruolo personale che con la posizione dell'individuo all'interno della vita musicale. Ciò che distingue Pierluigi Billone da altri compositori della sua generazione, è forse piuttosto il fatto che egli cerca di sottrarsi a tutte (secondo tutte) le regole dell'arte, e non soltanto in veste di compositore ma anche nella sua musica. Da Salvatore Sciarrino ha appreso l'arte di una tecnica sonora in filigrana, da Lachenmann l'approccio strutturale e la visione analitica. Eppure la sua musica è diversa, in un certo qual modo sconosciuta. Le conquiste della Nuova Musica nello spettro della sonorità "materica" non ritornano qui tanto come il lavoro sul suono concreto strumentale, ma vengono piuttosto ritualizzate in maniera insolita. Forse si potrebbe dire che nelle sue composizioni Pierluigi Billone si rifà a quella tradizione culturale che



generò a suo tempo la musica. L'elemento rituale, evocatore, può essere una caratteristica cui ricorre per descrivere la maniera della sua espressività. Questo fascino che l'arcaico esercita su Billone è forse anche un riflesso in rapporto alla limitatezza del nostro concetto attuale di cultura, in particolare in rapporto all'inutilità di quelle dispute sulle tendenze estetiche che ormai di rado distinguono le varie posizioni all'interno della vita musicale, dopo la perdita delle utopie sociali. Inoltre è prova di una diffidenza di fondo nei confronti del linguaggio, o forse, precisando: della limitatezza del livello di riflessione del nostro linguaggio odierno, che insieme alle possibilità del pensiero limita anche le dimensioni del nostro concetto attuale di musica. Il fatto che tale punto di vista sia alquanto scabroso dipende proprio dal suo esser collegato ad un'utopia della *comprensione immediata*, che aggirando ogni ulteriore forzatura del concetto punta su una sorta di approccio meditativo all'estetico. Eppure è proprio tale propensione per il rituale che consente al compositore una visuale diversa delle cose, che gli apre lo spazio alla sperimentazione di quegli stati musicali che non avrebbero posto in un'altra metodologia di lavoro: la percezione della forza fisica, il

fluire dell'energia e la fusione dell'interprete con il suo strumentario. Anche i titoli delle composizioni di Billone dimostrano questa concentrazione: per la brevità ed il peso rassomigliano a formule magiche musicali. Ed ecco nascere immagini arcaiche. Pare che la loro funzione sia tutelarci da quella utilizzabilità in cui si fonda il mondo dell'ascolto amministrato. Lo strumentario cui Billone attinge è tradizionale. Non vi sono computer, video o teleschermi, non vi è il tentativo di elaborare l'espressione adeguata dei nostri tempi altamente tecnologici. Eppure la sua musica è una sorta di musica d'espressione. L'approccio di Billone non consiste tanto nel chiedersi quale stile, quale verità, quale novità, ma piuttosto quale esperienza spirituale si riesca ad esprimere nel campo di gravità dei suoni. Si tratta di un approccio squisitamente personale, senza essere soltanto soggettivista. Infatti esattamente come gli sta a cuore il ritrovamento dell'auratico, «esiste un bisogno non meno originario, astratto e visionario di superare questo pathos motorio e sonoro...» (P.B. a proposito di «AN NA» (1994)). Toccando tali confini, egli riesce a far trasparire nella sua musica qualcosa di quella magia da cui ha tratto origine l'arte.

52

56

Ausschnitt aus / estratto de / excerpt of 1+1=1

## Pierluigi Billone

Kompositionsstudium mit Salvatore Sciarrino und Helmut Lachenmann. Zahlreiche Stipendien (Akademie Schloss Solitude-Stuttgart, Heinrich-Strobel-Stiftung, Baden-Baden, «Composer in Residence» an der Hamburgischen Staatsoper, Kunststiftung Baden/Württemberg - Stuttgart, Akademie der Künste - Berlin).

1993 Stadt Stuttgart-Kompositionspreis, Stuttgart.  
1997 Busoni-Kompositionspreis der Akademie der Künste, Berlin. 2004 C. Abbado-Wiener Internationaler Kompositionspreis, Wien. 2006 Ernst Krenek Preis, Wien. Er unterrichtet Komposition an der Universität für Musik Graz.

Seine Musik wurde auf Festivals wie Donaueschinger Musiktage, Tage für Neue Musik Stuttgart, Witten-Kammermusikfestival, Darmstädter Ferienkurse, Wien Modern, bludenzer tage zeitgemäßer musik, Tage für Neue Musik Zürich, Musik-Protokoll Graz, Ultraschall Berlin, «Voix Multiples» Genf, u.a. von Interpreten wie Ensemble Contrechamps, Klangforum Wien, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern, ensemble recherche, Ensemble Varianti, Neue Vocalsolisten, SWR Vokalensemble, WDR-Symphonie Orchester, Arnulf Ballhorn, Christian Dierstein, Barbara Maurer, Jürgen Rück, Frank Wörner, Johannes Kalitzke, Emilio Pomárico aufgeführt und von den wichtigsten Rundfunkanstalten gesendet (WDR, SDR, BRD, NDR, ORF, DRS, RCE, RF).

Studied composition with Salvatore Sciarrino and Helmut Lachenmann. Numerous scholarships (Akademie Schloss Solitude-Stuttgart, Heinrich-Strobel-Stiftung Baden-Baden, Composer in Residence at the Hamburgische Staatsoper, Kunststiftung Baden/Württemberg - Stuttgart, Akademie der Künste - Berlin).

1993 City of Stuttgart Composition Prize, Stuttgart.  
1997 Busoni Composition Prize of the Akademie der Künste, Berlin. 2004 C. Abbado International Composition Prize, Vienna. 2006 Ernst Krenek Preis, Vienna. He teaches composition at the Universität für Musik in Graz.

His music has been performed at the following festivals: Donaueschinger Musiktage, Tage für Neue Musik Stuttgart, Wittener Tage für neue Kammermusik, Darmstädter Ferienkurse, Wien Modern, bludenzer tage zeitgemäßer musik, Tage für Neue Musik Zurich, Musikprotokoll Graz, Ultraschall Berlin, «Voix Multiples» Geneva and others by such performers as: Ensemble Contrechamps, Klangforum Wien, Ensemble Intercontemporain, Ensemble Modern, ensemble recherche, Ensemble Varianti, Neue Vocalsolisten, SWR Vokalensemble, WDR-Symphonie-Orchester, Arnulf Ballhorn, Christian Dierstein, Barbara Maurer, Jürgen Rück, Frank Wörner, Johannes Kalitzke, Emilio Pomárico, and been broadcast by the primary radio stations (WDR, SDR, BRD, NDR, ORF, DRS, RCE, RF).

Ha studiato composizione con Salvatore Sciarrino e Helmut Lachenmann. Ha ricevuto numerose borse di studio (Accademia Schloss Solitude di Stoccarda, Heinrich-Strobel-Stiftung di Baden-Baden, «Composer in Residence» all'Opera di stato di Amburgo, Kunststiftung Baden/Württemberg di Stoccarda, Accademia delle Arti di Berlino).

1993 Premio di Composizione della città di Stoccarda. 1997 Premio di Composizione Busoni dell'Accademia delle Arti, Berlino. 2004 Premio internazionale viennese di Composizione C. Abbado, Vienna. 2006 Premio Ernst Krenek, Vienna. Insegna Composizione all'Universität für Musik di Graz.

La sua musica è stata presentata in vari festival fra

cui «Donaueschinger Musiktage», «Tage für Neue Musik» di Stoccarda, «Witten-Kammermusikfestival», «Darmstädter-Ferienkurse», «Wien-Modern», «bludenzer tage zeitgemäßer musik», «Tage für Neue Musik» di Zurigo, Musik-Protokoll a Graz, Ultraschall a Berlino, «Voix Multiples» a Ginevra, ecc., da interpreti quali Ensemble Contrechamps, Klangforum-Wien, ensemble recherche, Ensemble Variants, Neue Vocalsolisten di Stoccarda, SWR-Vokalensemble, WDR-Orchestra, Barbara Maurer, Emilio Pomárico e trasmessa dalle più importanti emittenti radiofoniche europee (WDR, SDR, BRD, NDR, ORF, DRS, RCE, RF).

## Stump-Linshalm

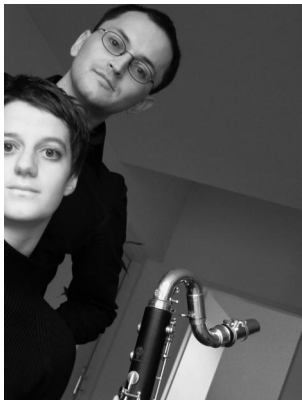


Photo: © Stump-Linshalm

„Sie entlocken ihren Instrumenten die ungewöhnlichsten Klänge. Das Spektrum reicht dabei von sphärischen Arabesken bis zu zornigem Gekreische ...“ (Ursula Strubinsky)

Petra Stump und Heinz-Peter Linshalm arbeiten seit einigen Jahren als Klarinetten-Duo im Bereich der klassischen und zeitgenössischen Musik. Immer wieder haben Komponisten für dieses Duo Werke komponiert. Das Duo Stump-Linshalm hat mit der 2004 bei ein\_klang records erschienenen CD *born to be off-road* Zwischenbilanz über die Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten gezogen (und erhielten hierfür den Pasticciopreis von Radio Österreich 1).

Petra Stump und Heinz-Peter Linshalm halten re-

gelmäßig Workshops über zeitgenössische Klarinettenmusik. Sie sind Herausgeber der Klarinetten-schule *CLARINET UPDATE – Neue Musik für junge Klarinettenisten* im Verlag Doblinger. Die Vermittlung zeitgenössischer und klassischer Musik an Kinder in Form von Konzerten und Workshops ergänzt den Schaffensbereich der beiden Künstler.

Näheres über die Arbeit des Duos Stump-Linshalm unter [www.stump-linshalm.com](http://www.stump-linshalm.com).

Petra Stump studierte Klarinette an der Universität für Musik in Wien und Bassklarinette am Conservatorium van Amsterdam.

Heinz-Peter Linshalm studierte Klarinette an der Universität für Musik in Wien und Bassklarinette an der Hochschule der Künste Bern.

«They elicit the most unusual sounds from their instruments. These range from ethereal arabesques to enraged shrieking...» (Ursula Strubinsky)

Petra Stump and Heinz-Peter Linshalm have been working together as a duo for a number of years in the field of classical and contemporary music. Time and again, composers have written works especially for them. In 2004, the Stump-Linshalm Duo presented a cross-section of their collaborations with contemporary composers with their CD *born to be off-road*, released on ein\_klang records, which received the Pasticciopreis from Radio Österreich 1. Petra Stump and Heinz-Peter Linshalm regularly give workshops on contemporary clarinet music. They are editors of the textbook series *CLARINET UPDATE – Neue Musik für junge Klarinettenisten*, published by Verlag Doblinger. Giving children an understanding of contemporary and classical music through concerts and workshops rounds off the two

musicians' professional activities.

Further information about the work of the Stump-Linshalm Duo can be found at [www.stump-linshalm.com](http://www.stump-linshalm.com).

Petra Stump studied clarinet at the Universität für Musik in Vienna and bass clarinet at the Conservatorium van Amsterdam.

Heinz-Peter Linshalm studied clarinet at the Universität für Musik in Vienna and bass clarinet at the Hochschule der Künste in Bern.

«Sanno estrarre dai loro strumenti i suoni più insoliti. Lo spettro sonoro va dagli arabeschi delle sfere celesti allo stridio più rabbioso ...» (*Ursula Strubinsky*)  
Petra Stump e Heinz-Peter Linshalm hanno costituito da alcuni anni un duo di clarinetti nel campo della musica classica e contemporanea. Vari compositori hanno scritto dei pezzi espressamente per loro. Con il CD *born to be off-road* pubblicato nel 2004 presso [ein\\_klang records](http://ein_klang_records), il duo Stump-

Linshalm ha tirato le somme della sua collaborazione con i compositori contemporanei (ricevendo il premio Pasticciopreis di Radio Österreich 1).

Petra Stump e Heinz-Peter Linshalm organizzano frequenti workshop di musica contemporanea per clarinetto. Sono i curatori della scuola per clarinetto *CLARINET UPDATE – Neue Musik für junge Klarinetten* presso l'editore Doblinger. Il lavoro creativo dei due artisti comprende inoltre l'attività didattica rivolta ai bambini nel campo della musica classica e contemporanea, sotto forma di concerti e workshop. Per maggiori informazioni sul lavoro del duo Stump-Linshalm consultare [www.stump-linshalm.com](http://www.stump-linshalm.com).

Petra Stump ha studiato clarinetto presso l'Universität für Musik di Vienna e clarinetto basso al Conservatorium van Amsterdam

Heinz-Peter Linshalm ha studiato clarinetto presso l'Universität für Musik di Vienna e clarinetto basso all'Hochschule der Künste di Berna.

## Erfolgsgeschichten

### *Der BA-CA Artist of the Year – das jüngste gemeinsame Projekt von Bank Austria Creditanstalt und Jeunesse*

Die Bank Austria Creditanstalt ergänzt ihre klassischen Werbe- und Marketingmaßnahmen durch ein umfangreiches Kultursponsorprogramm und verfolgt hierbei eine klare Strategie: Bei der Förderung von Kunst-Projekten konzentriert sie sich auf die Bereiche Bildende Kunst, Jazz und die so genannte Klassische Musik. Im Rahmen dieser Schwerpunkte gilt das Hauptaugenmerk der BA-CA der Nachwuchsförderung.

Einer der wichtigsten Partner im Bereich Klassischer Musik ist die Jeunesse – und das bereits seit 34 Jahren. 1972 begann die Zusammenarbeit, die man durchaus als Erfolgsgeschichte bezeichnen kann und die damals die erste in dieser Form in Österreich war.

Der Erfolg dieser Partnerschaft basiert auch auf einer Vielzahl gemeinsamer Projekte, die die Zusammenarbeit immer wieder erneuern, ihr sozusagen neuen Schwung verleihen und so ein Abgleiten in die Routine verhindern.

Das jüngste gemeinsame Projekt wurde im Jahr 2005 ins Leben gerufen: Der BA-CA Artist of the Year, der das erste Mal für das Jahr 2006 gekürt wurde.

Unter diesem Titel wird ein von einer Jury ermittelter Musiker (oder auch eine Musikgruppe), der am Beginn einer vielversprechenden Karriere steht, sowohl seitens der BA-CA als auch seitens der Jeunesse ein Jahr lang dem Publikum in ganz Österreich im Rahmen von Konzerten und Workshops präsentiert.

Auf diese Art und Weise möchte die BA-CA – als Bank zum Erfolg – junge Musiker auf ihrem Weg zum Erfolg unterstützen. Darüber hinaus wird sie so auch ihrem eigenen Anspruch, nämlich der Förderung des künstlerischen Nachwuchses, gerecht.

2006 fiel die Wahl auf die Klarinetistin Petra Stump, die bereits das gesamte Jahr über unter dem Titel «BA-CA Artist of the Year» aufgetreten ist. Gemeinsam mit der Jeunesse hat man sich zum Auftakt des Projekts ganz bewusst für ein weniger alltägliches Soloinstrument und für eine Künstlerin, deren Herz speziell für moderne Musik schlägt, entschieden. Petra Stump steht als zeitgenössische Künstlerin für Dynamik und Offenheit, beides assoziieren die Partner mit diesem Projekt.

Pierluigi Billone, der Gewinner des von der BA-CA gesponserten Abbado-Kompositionspreises des Jahres 2004, hat nun im Auftrag der BA-CA ein Stück für Petra Stump und ihren Duo-Partner Heinz-Peter Linshalm komponiert. Die Einspielung dieses Stücks durch das Duo Stump-Linshalm liegt nun vor.

Diese CD stellt so etwas wie ein «Tüpfchen auf dem i» des gesamten Projekts dar. Eines Projektes, das allen Beteiligten bereits im ersten Jahr seines Bestehens sehr viel Spaß gemacht hat und auf dessen Fortsetzung man mit Spannung warten darf.

## Success Stories

### *The BA-CA Artist of the Year – the latest joint project of the Bank Austria Creditanstalt and Jeunesse*

The Bank Austria Creditanstalt complements its classical advertising and marketing methods with a comprehensive culture sponsorship programme, following a clear strategy: its sponsorship of art projects is focused on the visual arts, jazz and 'classical' music. Within those areas, the BA-CA concentrates primarily on supporting young artists. The organisation Jeunesse has been of the most important partners in the field of classical music for the last 34 years. The collaboration, which began in 1972, can definitely be considered a success story, and was the first of its kind in Austria.

The success of this partnership is also based on a large number of joint projects that constantly renew the collaboration, giving it new momentum and thus preventing a descent into routine.

The latest joint project was initiated in 2005: the BA-CA Artist of the Year. The first artist was selected for 2006. In this project, a musician (or group of musicians) at the start of a promising career is presented by both the BA-CA and Jeunesse to audiences all over Austria for a year in concerts and workshops.

In this fashion, the BA-CA – as a bank for success – seeks to support young musicians on their road to success. Beyond this, it also achieves its own goal: to support the young generation of artists.

2006 saw the selection of the clarinetist Petra Stump, who has already spent the year appearing under the title of 'BA-CA Artist of the Year'. Together with Jeunesse, we specifically chose to inaugurate the project with less of an everyday solo instrument, as well as a musician especially dedicated to modern music. As a contemporary artist, Petra Stump stands for dynamism and openness, both of which the partners associate with this project.

Pierluigi Billone, winner of the 2004 Abaddo Composition Prize, which is sponsored by the BA-CA, has now composed a piece for Petra Stump and (her duo partner) Heinz-Peter Linshalm. This work has now been recorded by the duo Stump-Linshalm.

For us, this CD constitutes something in the manner of the 'cherry on the cake' for the entire project. A project that has already proved highly enjoyable for all involved, and whose continuation we are eagerly awaiting.



## Storie di successi

### *BA-CA Artist of the Year è il progetto più recente nato dalla cooperazione fra Bank Austria Creditanstalt e Jeunesse*

Alla sua classica strategia di promozione e marketing, Bank Austria Creditanstalt abbina un ampio programma di sponsorizzazione culturale, perseguendo una chiara finalità: nella promozione di progetti culturali, la BA-CA ha scelto come ambiti tematici le arti figurative, il jazz e la cosiddetta musica classica, proponendosi in particolare l'incentivazione di giovani artisti.

Uno dei principali partner nel campo della musica classica è da ben trentaquattro anni Jeunesse. Questa collaborazione, che può essere senz'altro definita come la storia di un successo, ha avuto inizio nel 1972, e fu all'epoca la prima del genere in Austria.

Il successo di questa partnership si basa fra l'altro su numerosi progetti comuni che danno nuovo slancio alla cooperazione, rinnovandola nel tempo ed impedendo che divenga routine.

Il più recente progetto comune è stato lanciato nel 2005: BA-CA Artist of the Year, riconoscimento che per la prima volta abbiamo assegnato per il 2006. La giuria sceglie un musicista (o un gruppo musicale) agli esordi di una promettente carriera, che per un anno intero viene presentato dalla BA-CA e da Jeunesse al pubblico di tutta l'Austria nell'ambito di concerti e workshop.

In tal modo la BA-CA, che ha scelto come slogan "la banca verso il successo", aiuta i giovani musicisti a raggiungere il successo. Inoltre la banca adempie così al compito che si è prefissa, l'incentivazione di giovani artisti.

Nel 2006 la scelta della giuria è caduta sulla clarinettista Petra Stump, che per tutto l'anno si è presentata in pubblico come "BA-CA Artist of the Year". Insieme a Jeunesse, nel lanciare il progetto abbiamo volutamente fatto cadere la scelta su uno strumento solista meno consueto e su una musicista appassionata soprattutto di musica moderna. Petra Stump è un'artista contemporanea che incarna il dinamismo e l'apertura, elementi che entrambi i partner associano a questo progetto.

Pierluigi Billione, vincitore del premio di composizione Abbado sponsorizzato dalla BA-CA per il 2004, ha composto su incarico della BA-CA un pezzo per la BA-CA Artist of the Year 2006. Petra Stump ha ora eseguito la composizione insieme a Heinz-Peter Linshalm, con cui costituisce da anni un duo.

Per noi questo CD rappresenta una sorta di coronamento dell'intero progetto. Un progetto che già nel primo anno di vita ha suscitato entusiasmo, e di cui sin d'ora ci ralleghiamo di vedere la prosecuzione.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter **www.kairos-music.com** / All artist biographies at **www.kairos-music.com**  
/ Tutte le biografie degli artisti si trovano su: **www.kairos-music.com**

*English translation: Wieland Hoban  
traduzione dall'italiano: Maria Noemi Plastino*

**WOLFGANG MITTERER**  
coloured noise

Wolfgang Mitterer  
Klangforum Wien  
Peter Rundel  
**0012592KAI**

**OLGA NEUWIRTH**  
Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI**

**BEAT FURRER**  
FAMA

Isabelle Menke  
Neue Vocalsolisten Stuttgart  
Klangforum Wien  
Beat Furrer  
**0012562KAI**

**BERNHARD LANG**  
Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes  
Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012532KAI**

**HANS ZENDER**  
Cabaret Voltaire  
Mnemosyne – Hölderlin lesen IV

Salome Kammer  
Klangforum Wien  
Hans Zender  
**0012522KAI**

**CLAUDE VIVIER**  
Orion  
Siddhartha  
Cinq chansons pour persuasion

Christian Dierstein  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Peter Rundel  
**0012472KAI**

**BEAT FURRER**  
Begehren

Petra Hoffmann  
Johann Leutgeb  
Vocalensemble NOVA  
ensemble recherche  
Beat Furrer  
**0012432KAI**

**GÉRARD GRISEY**  
Les Espaces Acoustiques

Garth Knox  
Asko Ensemble  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Stefan Asbury  
**0012422KAI**

**JOHANNES MARIA STAUD**  
A map is not the territory  
Bewegungen  
Polygon.  
Black Moon  
Berenice.

Klangforum Wien  
Radio Symphonieorchester Wien  
**0012392KAI**