O som é a minha matéria

Entrevista de Pierluigi Billone a Laurent Feneyrou
Trad. Michelle Agnes Magalhães (IRCAM)

Laurent Feneyrou: Você estudou com dois mestres do som. Salvatore Sciarrino et Helmut Lachenmann. O que você buscava junto a eles e o que eles ensinaram a você?

Pierluigi Billone: Encontrei Sciarrino no início dos anos 1980. Nessa época, em Milão, seu trabalho era, para vários estudantes, um exemplo de liberdade criativa. Sciarrino guardava um "segredo": uma sensibilidade e uma atenção aguçada, que o levam a criar livremente os seus próprios projetos, combinadas a um formalismo muito rígido e abstrato (seu interesse por Mozart, a influência de Ravel). Mas, uma vez compreendido isso, era oportuno e necessário se distanciar.

No início dos anos 1990, segui os cursos de Lachenmann, em Stuttgart. Sabia que deveria deixar se desenvolver em mim um lado mais reflexivo. Um *pathos* de reflexão, que eu encontrava justamente sob diversas formas em Lachenmann, Stockhausen, Xenakis e Nono. Foi um encontro e uma relação importante e decisiva para mim. Lachenmann é um autêntico erudito e uma pessoa com um horizonte intelectual vasto e aberto. Ele também mantinha um segredo, diferente daquele de Sciarrino, que era preciso penetrar: toda vibração pode ser um centro de relações, mas é necessário se abrir para escutá-lo (e escutar a sua escuta).

Sciarrino e Lachenmann são duas relações pessoais e profissionais diretas. Mas a influência mais profunda e decisiva em todos os níveis me veio dos anos de estudo individual de músicas extraeuropeias (sobretudo as músicas solistas e rituais), o *free* jazz dos anos 1960 e seus desenvolvimentos posteriores, o *rock* dos anos 1970 (que toquei), o experimentalismo solista, os momentos mais altos da canção autoral de todos os tipos e - mesmo que possa parecer surpreendente - do estudo das obras de Andrei Tarkovski.

Laurent Feneyrou: Você vive atualmente em Viena. Quais são as razões que o conduziram ali?

FENEYROU, Laurent; BILLONE, Pierluigi. O som é a minha matéria. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 209-220, set. 2015. Edição especial. Entrevista.

Pierluigi Billone: De 1991 a 2000 vivi e trabalhei na Alemanha. Em 2000, voltei para a Itália, e constatei que ali não havia nenhuma possibilidade de se trabalhar como compositor. Em 2004, deixei meu país pela segunda vez. Escolhi Viena, onde tinha vínculos pessoais e profissionais muito fortes com os músicos do Ensemble Klangforum Wien, e onde a vida musical é intensa e interessante. Quando vejo a situação cultural e política italiana, opressiva e desagradável, nauseante, penso que fiz uma boa escolha.

Laurent Feneyrou: A mão tem no seu trabalho um papel essencial, nos seus títulos e na própria escrita para percussão, em que esta é tocada tanto com os dedos, a palma, as articulações, quanto com as baquetas. Você evoca também uma "inteligência da mão". O que essa expressão significa para você?

Pierluigi Billone: A mão é um lugar privilegiado de contato com o mundo. Todos os seres humanos fazem e conhecem esta experiência. A atividade da mão é um exercício mudo (Merleau-Ponty) e se produz a um nível pré-consciente e a uma profundidade que o exercício consciente só pode incomodar, desviar ou redefinir (mas a um nível menos profundo). Trata-se, portanto, de um modo particular de contato com o mundo (salvo se a mão é considerada como uma simples ferramenta à disposição do cérebro: perspectiva estéril). A mão (como polo do corpo inteiro) abre, por exemplo, e entra em contato com estados do som que nenhuma teoria será capaz de imaginar. O mesmo vale para os vínculos e relações possíveis. Dado que, para um compositor, a mão que escreve (pensa) e a mão que toca são a mesma, coloca-se a questão de um equilíbrio e de uma unificação: esta se produz quando a dicotomia pensamento/prática é eliminada. Nesse ponto, o "pensamento" se confunde com o contato com as coisas e supera os próprios limites (capacidade de controle e definição), e a "mão" encontra e cria vínculos, mas a cultura ocidental, em geral, recusa essa perspectiva. "Inteligência da mão" indica, então, essa unificação (como uma questão aberta).

Laurent Feneyrou: Qual é, nesse contexto, o estatuto do gesto na sua escritura?

Pierluigi Billone: O "gesto" é hoje, para mim, uma noção ambígua (Stravinsky, Webern não a teriam compreendido), que só entrou recentemente no vocabulário musical, vinda das artes visuais e plásticas. Num contexto mecânico-acústico (de transformação), penso que ela perde o seu sentido. Por isso prefiro não utilizar este termo, e não responderei diretamente à sua questão, mas farei alguns esclarecimentos gerais e indiretos.

(1) O corpo, no meu trabalho, é a matriz dinâmica de todo o movimento possível (e, portanto, recusa aquilo que lhe é estranho), mas as suas ações ou seus ritmos elementares

não se tornam, necessariamente, um modelo para os signos estilizados (a respiração, o impulso, o contato etc.). Assim, o que me interessa é ampliar o máximo possível os limites rítmicos e motores do corpo e quase confundi-los. Esta adesão à vida rítmica do corpo (mesmo não sendo imediatamente reconhecível) funda a possibilidade de uma compreensão imediata do mesmo nível: o corpo corresponde/encontra algo que ele poderia fazer. Esse primeiro nível de contato é essencial.

(2) Numerosas ações instrumentais podem ser transpostas e intercambiadas com resultados surpreendentes (criando vínculos e relações).

(3) Na realidade, muitas ações do corpo que produzem sons pertencem simultaneamente a contextos de realidades distintas, assim como o som não é propriedade exclusiva da música. Trabalhando sobre a sua flexibilidade, sua duplicidade e a ambiguidade dessas ações, é possível criar pontos de contato preciosos entre diferentes realidades: neste caso são as ações próximas às dos rituais religiosos ou das práticas artesanais que me interessam. Essas ações nunca estão isoladas, mas, ao contrário, integradas com a máxima organicidade. É também uma maneira de forçar os limites do corpo (e do contexto).

(4) De maneira complementar, me interessam também os sons e os estados do som que ocorrem em uma aparente ausência de movimento (como a vibração da voz na total ausência de ação visual em *Mani.Long*, compasso 588, [cf. Fig. 1 e 2]), ou a transferência de ações instrumentais no corpo (*Mani.Long*, no compasso 636, o "coro" instrumental).

Laurent Feneyrou: Uma das características do seu trabalho, que me vem em mente durante a escuta, é o tempo de seu desenvolvimento. Penso, sobretudo, em *Mani.Long*. O que você espera que a duração revele sobre o som e a forma?

Pierluigi Billone: Não penso o som por meio de parâmetros separados e, dessa forma, não distingo a duração como componente autônoma. Um som dura o necessário para a sua existência (qualquer que seja) e para o jogo de suas relações. Quem decide? E segundo qual princípio? Trinta anos de estudo, prática, disciplina e trabalho. A curva de existência de um som e a suas possibilidades de relação são, a cada vez, submetidas à experimentação. O som é a minha matéria. Estou em relação com o som, que é a dimensão privilegiada por meio do qual encontro as coisas e o mundo. Toda a vez coloco em jogo toda a minha confiança nessa dimensão. Se me engano, trata-se de um erro global que também, neste caso, indica a minha relação fundamental com o som. Por meio desta experiência, torno-me consciente da minha filiação à realidade rítmica na qual existo. A medida (a qualidade e o sentido) desta experiência do som é totalmente ligada à realidade

(musical no senso estrito e sonoro em geral) à qual faço parte, e se torna uma espécie de rastro para compreendê-la. Para isso:

(1) Não coloco limites iniciais àquilo que a minha sensibilidade pode me fazer encontrar.

(2) Conheço e limito a influência rítmica do meio sobre mim (e assim sei qual limite "normal" e comum estou superando quando algo parece "longo demais").

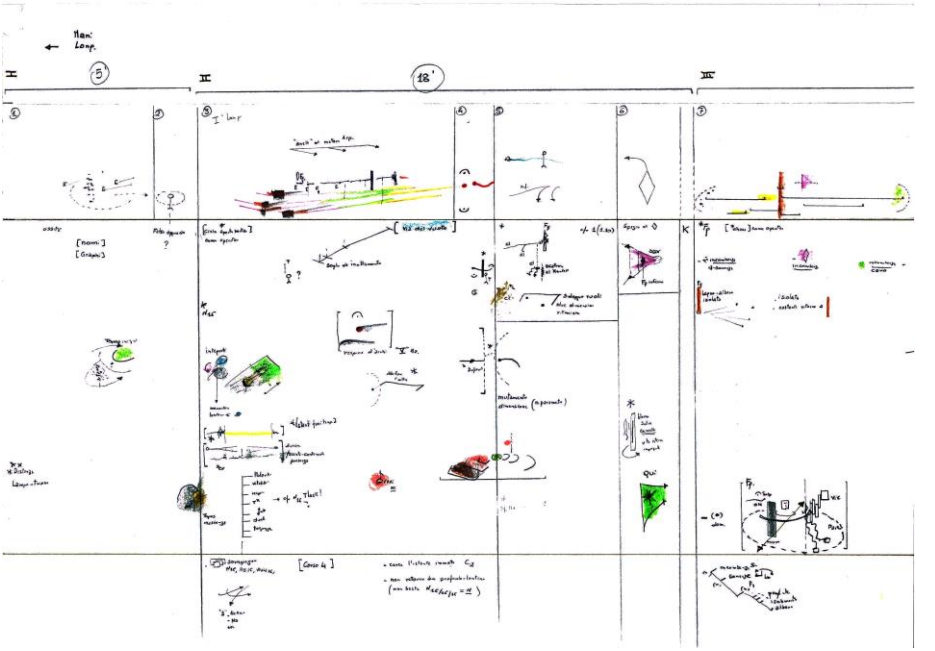


Fig. 1: Esboço do esquema formal de *Mani.long*.

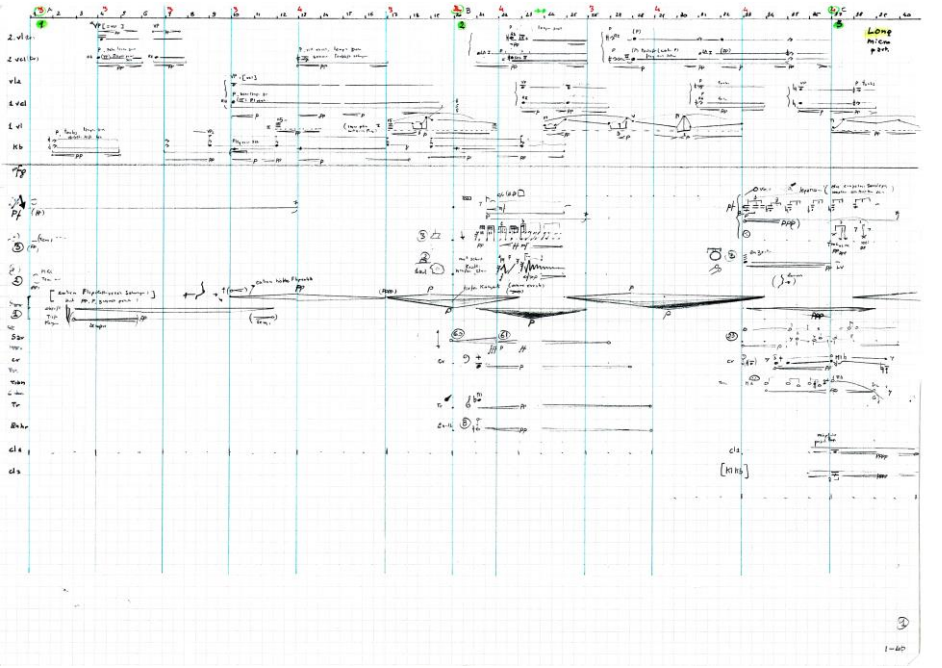


Fig. 2: Esboço da partitura de *Mani.long*.

Laurent Feneyrou: A escuta das suas obras implica não apenas o ouvido, mas o conjunto do corpo, a respiração. Você busca, efetivamente, tal intensidade física da experiência?

Pierluigi Billone: Certamente. Não apenas uma intensidade física, mas uma profundidade real de contato. Na presença do som, o corpo (com seu jogo de ritmos internos) se harmoniza (ou reage) plenamente com aquilo que acontece. Trata-se de um contato global e indivisível, mas que na escuta habitual da *música clássica ocidental* se faz em uma condição particular: toda correspondência motora do corpo é atenuada ou inibida. Na Idade Média, no Ocidente, a escuta era unicamente "escuta da música sacra", e não se distinguia da escuta da palavra litúrgica. Hoje, ela é muito próxima da contemplação visual (completamente passiva), exercida a partir de um ponto fixo. A reprodução mecânica do som completou o processo de esvaziamento da experiência.

Nessas condições, poderia parecer evidente que a escuta consiste apenas em deixar trabalhar os ouvidos para permitir ao cérebro entrar em contato com o som. Essa perspectiva é completamente errônea e testemunha uma grave perda de sensibilidade e de profundidade na relação com as coisas. É como se reduzíssemos o ato de comer (isto é, a relação consciente e ativa com a comida) ao fato de abrir a boca, manter-se parado e engolir. É evidente que o som na nossa cultura clássica ocidental é pensado *sem nenhuma conexão com a necessidade de sobrevivência*. Assim, encontramos a escuta dentre as faculdades corporais secundárias (correndo o risco de permanecer uma experiência secundária), o que provoca uma indiferença difusa. A definição de escuta como "faculdade mental de ouvir sons organizados pelo homem", mencionada por Stockhausen no início dos anos 1950 e, ainda, em 1972, é ridícula, e as coisas não parecem ter melhorado. As culturas tradicionais, nesse sentido, são muito mais profundas.

Laurent Feneyrou: Você frequentemente recorre a instrumentos graves - especialmente o clarinete baixo, fagote ou trombone. O que denota a utilização de timbres tão profundos?

Pierluigi Billone: Os instrumentos extremamente graves (clarinete, contrabaixo, tuba etc.) ou agudos (piccolo etc.) não me interessam por si mesmos. O trombone, o clarinete baixo… são considerados graves apenas na orquestração clássica escolar. Na prática, é outra coisa.

Minha referência, em geral, é sempre o canto: uma voz masculina de registro muito amplo, em resumo, um registro grave alargado e um registro agudo sem limite pré-estabelecidos (penso, por exemplo, na Spiros Sakkas, intérprete de Xenakis, nos cantores nômades da Mongólia, no Bobby McFerrin…). Deste modo, o instrumento se libera do papel-registro atribuído pela tradição e se torna um espaço extremamente articulado que contém, ao menos, duas polaridades fundamentais mínimas (o grave "masculino", o agudo "feminino", e muitos outros). Desta maneira, um violoncelo pode ser também um violino, um clarinete baixo pode ser um clarinete *piccolo*, mas não o contrário. Em seguida, existem razões estritamente técnicas e acústicas, por exemplo: um instrumento grave é evidentemente mais rico em harmônicos e em vibrações não homogêneas que podem ser manipuladas, seu registro agudo é sempre particular e instável, ele tem zonas "surdas" muito preciosas… No mesmo sentido, utilizo dois instrumentos diferentes para formar um terceiro, novo (trompete + oboé = trompoboé), ou ainda, dois instrumentos idênticos para liberar o som do condicionamento mecânico de uma única fonte.

Laurent Feneyrou: Você diria que a sua música se fundamenta sobre energias

das quais nasce a forma?

Pierluigi Billone: Concentro energias, literalmente: crio centros de atração por meio de energias sonoras e pela vida das relações que elas podem criar e manter.

Na vida inicial do som, encontro e reconheço linhas de força, de tendências reconhecíveis, vínculos possíveis que se tornam os primeiros pontos de força de uma construção: é como uma lei que convém conhecer e respeitar. A partir do momento que a conheço, posso utilizá-la para fins diversos: o princípio constante de transformação liga cada estado a outro, mas graças às cadeias de transformação ou, ainda, aos movimentos instantâneos de transformação, aquilo que vem ligado pode ser diferente ou muito distante. Os estados e as situações que se produzem permanecem reconhecíveis como pertencendo à natureza inicial do som, mas, às vezes, trata-se de aparições absolutamente artificiais, abstratas e visionárias.

Assim cria-se um paradoxo aparente: tudo procede, por transformação evidente, em direção a um grau sucessivo, mas aquilo que aparece - numa primeira escuta - pode parecer estranho. Como se um homem caminhasse ininterruptamente, num espaço que se transforma: ao final de um passo, que permanece à distância mínima reconhecível e de referência, o pé apoia-se sobre um espaço desconhecido.

Obtemos, assim, uma "evolução" que coloca em contato "momentos", que são "estações", que fazem aparecer hierarquias e relações, mostrando uma ordem e uma hierarquia espacial. Isso é real e se apoia sobre a experiência do passo e do caminho, que todos nós conhecemos e que, por isso, podemos compreender sem nenhuma dificuldade à escuta. Mas a linguagem descritiva, entretanto, tem problemas para identificar e crê, consequentemente, que se trata de mais uma de tantas metáforas… É um problema da linguagem: ela deve se modificar até poder dizê-lo (Merleau-Ponty era capaz de fazê-lo). Essa sensibilidade me vem diretamente do estudo da técnica de Andrei Tarkovski (em *Stalker*, por exemplo).

Laurent Feneyrou: O silêncio tem aqui um papel de abertura?

Pierluigi Billone: Existe muita retórica sobre o silêncio, e muita coisa já foi dita e feita. Não tenho, provavelmente, nada de particular ou de original a acrescentar neste momento.

Laurent Feneyrou: Na sua escritura instrumental, a maneira tradicional de tocar se não for uma exceção, é pelo menos algo de estranho. Como você pesquisa novas técnicas instrumentais e como as inscreve em uma linguagem musical?

Pierluigi Billone: Trabalho incessantemente em contato direto com o instrumento. Eu toco, eu canto. Se não é possível, colaboro com um instrumentista. No início, meu trabalho consiste em estabelecer uma relação entre os modos de existência do som (estados, movimentos, transformações…), como se eu ignorasse completamente sua natureza, seus limites, suas características. Se essa relação é conduzida com rigor, disciplina e criatividade, tudo (incluindo o som mais tradicional) é também uma descoberta, e os limites do trabalho não são pré-estabelecidos: este é o ponto essencial.

Fundamentalmente, dado que não reconheço o "monopólio" da técnica tradicional sobre o som, para mim só existem técnicas novas, entre as quais a técnica tradicional, que, entretanto, não é a mais importante. E, na verdade, frequentemente não utilizo instrumentos tradicionais. Com o passar do tempo, desenvolvi um método de trabalho em que o conhecimento do repertório, a prática do instrumento (estudo e improvisação), a exploração instrumental sistemática, a formalização dos resultados, o estudo e o desenvolvimento da notação, a concepção e o projeto composicional são imediatamente integrados e inseparáveis.

Laurent Feneyrou: Em *Kosmoi.Fragmente* [Fig. 3], a voz é essencialmente trabalhada sem texto. Por quê? Você desconfia do sentido demasiadamente direto que determinaria, *a priori*, a escuta? O que você confiou a ela?

Pierluigi Billone: Canto e palavra são duas dimensões que possuem uma relação delicada: trata-se sempre e apenas de um encontro possível e de modos muito diversos. A cultura e a prática tradicional o mostra e o ensina. Em seguida, existe toda a inquietude experimental e a desorientação (europeia) do século XX. Quando a palavra aparece e impõe o seu ritmo e a respiração da sua existência (articulação-compreensão), ou quando ela apresenta como um objeto exterior, "marcador", o canto se torna inevitavelmente "voz" e todo o resto se torna um fundo secundário (relação que não nos interessa aqui).

Em *Kosmoi.Fragmente*, não existe um texto pré-existente ao canto. Essa separação inicial e o encontro sucessivo não acontecem. Existe algo mais importante que deve acontecer: o ser humano que canta e age é parte (não privilegiada) do horizonte das fontes sonoras, que é um espaço "ritual" (em que o que aparece e se mostra tem um sentido exemplar). Em muitas partes, o canto não necessita de um texto, sua existência é completa e autônoma, como qualquer outra parte instrumental. A palavra como referência literária (quadro de referência) não me interessa. Assim também a palavra, quando ela aparece na litania central, é uma qualidade particular da articulação do canto. Em certos momentos, ela parece pertencer a uma língua conhecida (indecifrável, imediatamente percebida como

oculta e ritual), mas permanece inativa, não é o centro de gravidade, não impõe o seu ritmo; é tomada pelo ritmo. Uma litania é, na verdade, um (lugar do) canto em que a palavra é acolhida e cuja existência se mostra: (1) Na sua permanência fechada no corpo, inaudível ao outro, ou parte integrada no horizonte; (2) Na sua ausência momentânea; (3) No isolamento de um único gesto do canto - que consiste em um impulso do diafragma, já, em si, cheio de todo o significado da vida e que pode fazer emergir um nome (ou não); (4) Na repetição obsessiva e monótona, uma cadeia fluente de impulsos elementares, em que a palavra não é apenas uma aparição e um "perfil" momentâneo do canto.

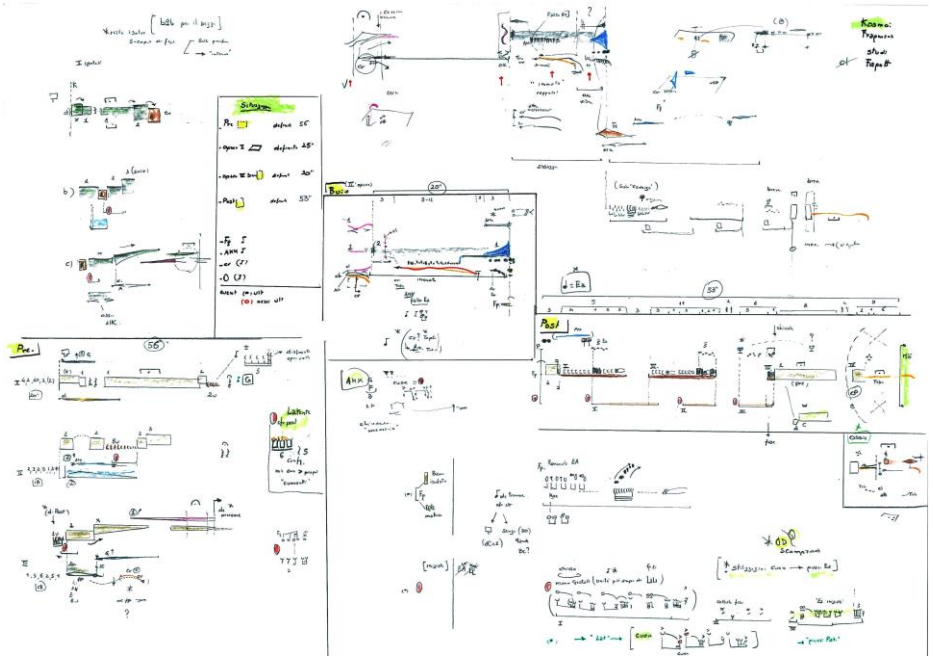


Fig. 3: Esboço para a parte de fagote de *Kosmoi.Fragmente*.

Laurent Feneyrou: Seria correto perceber na sua atenção ao ínfimo, ao esvaziamento, à ausência, à "atenuação dos rastros", como você escreve, ao vazio, uma dimensão espiritual?

Pierluigi Billone: Em relação ao que me diz respeito, creio que é melhor não responder à sua questão. Para aqueles que deparam com o meu trabalho, acontece ou não acontece, mas de que maneira e com quais consequências, não tenho possibilidade de saber, nem mesmo de influenciar. Posso apenas trabalhar para criar um espaço em que isso poderia ocorrer…

Laurent Feneyrou: Seus títulos, frequentemente constituídos de duas palavras separadas por um ponto, testemunham o seu interesse pelas artes plásticas: *Mani.Matta*, *Mani.Long*, *Muri III b* e *Mani.De Leonardis.* O que eles indicam em cada um destes trabalhos, particularmente, em *Muri III b*?

Pierluigi Billone: Richard Long caminhava ou deslocava pedras (apenas hoje ele faz obras fixas em galerias ou ao ar livre). O rastro deixado pelas suas pedras constituía a obra (*A line in Bolivia*, *A Circle in Scotland*). Gordon Matta-Clarck cavava buracos e fazia cortes *(splitting)* gigantescos em casas em demolição. Federico De Leonardis criou relações reveladoras com objetos pré-existentes, geralmente encontrados em zonas industriais (*Muri III, Muri IV*). Não estamos, portanto, no domínio das artes "plásticas", e, sobretudo, não estamos no domínio da produção de objetos.

O primeiro motivo de meu interesse é uma proximidade e um reconhecimento dessas formas não ortodoxas e de outras formas de espiritualidade - os títulos são uma homenagem explícita. O segundo é a tentativa de uma correspondência poética e visionária. Simplificando: isso se produz por meio de uma questão-guia (formulada como um enigma) que serve de abertura e orientação para todo o trabalho e que, assim, se demonstra mais decisiva que qualquer outra estrutura, permanecendo, porém, em aberto como toda a verdadeira pergunta. Esta pergunta tem o dever de guiar a atenção criativa a perceber tudo como um rastro possível da dimensão a descobrir (que ignoro).

"Caminha no som, onde chegas quando estás para além do silêncio?" - No rito (*Mani.Long*).

"Como o vazio opera no movimento?" - O desvia (*Mani.Matta*).

"Como se conserva numa corda a energia de um movimento?" - Ela vibra (*Muri III b*).

Algumas palavras sobre *Muri III b*. Da prática dos instrumentos de cordas, aprendi a separar e coordenar de modo diverso a ação das duas mãos (que, na técnica clássica, cooperam tendo em vista um mesmo e único resultado). Por meio de soluções técnicas simples, é possível modular independentemente a quantidade de energia produzida pelo contato do arco com a corda e o tipo e a qualidade de articulação da mão esquerda. Obtêm-se, então, níveis e qualidades de energia que são, ao mesmo tempo, qualidade

interna da vibração, e/ou da articulação. Sucede que a *qualidade plástica* de um evento pode ser considerada, em certas condições, como um *nível de energia*. Esse fenômeno mecânico energético é também uma relação possível: uma vibração estática é (talvez) o nível de energia mínimo de uma articulação e, inversamente, uma articulação pode ser o nível energético máximo de uma única vibração. E essa diferença de estados (energética/plástica) pode ser modulada instantaneamente ou por meio de um grau indefinido de deformação.

O som, pensado assim, apresenta dimensões, níveis e estados cuja natureza é indefinida, e aberta a uma elaboração rítmica indefinida. Podemos compará-lo, genericamente, à matéria e à sua variedade de estados (sólido, líquido, gasoso etc.). O "espaço sonoro" que deriva disto tem, portanto, leis e características diferentes daquelas do espaço tradicional, mas ele pode, contudo, contê-lo como caso particular (estabilidade/homogeneidade momentânea). Nesse caso, o quarteto de cordas se torna uma "máquina" energética mágica e abandona seus papéis tradicionais (e por isso, prevê também *scordature,* "desafinações" significativas no segundo violino e no violoncelo).

A obra se articula em 5 momentos (conectados entre eles em diferentes graus), cada um deles centrado de diferentes modos na possibilidade de agregação-deformação das vibrações:

I. Compressões / Estratos / Rastros de presenças mecânicas.

II. Descompressão / Polo duplo inerte / Estratos.

III. Instabilidade / Oscilações plásticas metálicas / Estratos.

IV. Isolamento das fontes / Polo duplo fixo / Instabilidade.

V. Compressão / Articulação interna elementar (batimentos).

Uma homogeneidade plástica rigorosa é a condição necessária para que se opere a deformação. Continuidade e transformação constantes são compensadas pelas interrupções repetidas e pela dissolução no silêncio (o momentaneamente inaudível, em que a deformação continua, igualmente, a operar). Instabilidade rítmica, estatismo imprevisível, excessos energéticos momentâneos ou pouca audibilidade, durante um tempo, são todas características rítmicas de uma não-homogeneidade fundamental, em que reina e opera a deformação.

Laurent Feneyrou: Sua música aspira a uma vocação visual, como denotam sua transparência e opacidade, o oculto e o manifesto, o pleno e o vazio, que se desdobram nela?

Pierluigi Billone: Não diria isso. Não existe nenhuma evocação visual proposital, e é uma perspectiva que não me interessa. Transparência, opacidade… são estados originais e fabricados *do* som. É a vida *do* som.

Laurent Feneyrou: Um termo que se encontra frequentemente nas suas reflexões: o da emoção - afeto, *pathos*. Você poderia nos explicar o sentido que você dá a esta palavra? Helmut Lachenmann, em um texto escrito em sua homenagem, evoca a beleza da sua arte, disponível "ao risco, ao sacrifício e a certa felicidade". É esta também a sua música?

Pierluigi Billone: Os seres humanos, as coisas, os sons, os pensamentos, são todos vivos, nos atraem com a sua "força de gravidade" e nos colocam em movimento, enquanto nós entramos no mundo rítmico da sua dimensão. Para mim a emoção é isso: um apelo muito forte que gera um movimento de transformação. Nesse caso, o homem se deixa atravessar por uma energia vital que jorra da fonte (um ser humano, uma concepção, um projeto, uma coisa, uma montanha, uma viagem…), ou então ele deixa a fonte absorver suas energias. A emoção reconhece o chamado, mas não reconhece o seu próprio propósito, como o sabiam muito bem os antigos… Mas a transformação que se produz quebra os limites, e implica na renúncia inicial às defesas. A emoção é, portanto, um alimento indispensável e também uma incerteza para a sobrevivência. (Cheguei a trabalhar, durante três anos, para seguir o mais longe possível o chamado de um som. Não é uma experiência que pode se repetir frequentemente).

Laurent Feneyrou é musicólogo. Bolsista Lavoisier do Ministério das Relações Exteriores da França, é conselheiro pedagógico do IRCAM, conselheiro musical junto à direção da Rádio France Culture e diretor adjunto do Instituto de Estética das Artes Contemporâneas (C.N.R.S., Universidade Paris I, U.M.R. 8592). Atualmente, é membro da Equipe Análise de Práticas Musicais (IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C.). Suas pesquisas têm como tema as relações entre música e política, principalmente relacionadas a estéticas de inspiração marxista, mas abordam também tratados, técnicas de escritura e teorias composicionais contemporâneas como condição de sua existência. laurent.feneyrou@wanadoo.fr

Pierluigi Billone nasceu em 1960 na Itália, e estudou composição com Salvator Sciarrino e Helmut Lachenmann. Sua obra recebeu alguns prêmios importantes tais como: *Kompositionspreis der Stadt Stuttgart* (Estugarda,1993), Busoni-Kompositionspreis (Academia de artes, Berlim 1996), Wiener Internationaler Kompositionspreis (Viena 2004), Ernst-Krenek-Preis (Vienna 2006), e o Prêmio de composição da Fundação Ernst-von-Siemens (Munique 2010). Entre 2006-2008 e 2010-2012 foi professor de composição na Universidade de Artes de Graz, e em 2009 deu aulas na Universidade de Artes de Frankfurt. pierluigibillone@libero.it