



## MATTHIAS PINTSCHER (\*1971)

- |   |   |       |
|---|---|-------|
| 1 | <b>en sourdine</b> (2002)<br>Musik für Violine und Orchester                                    | 26:33 |
| 2 | <b>tenebrae</b> (2000/01)<br>Musik für skordierte Viola und kl. Ensemble<br>mit Live-Elektronik | 15:58 |
|   | <b>Reflections on Narcissus</b> (2004/05)<br>for violoncello and orchestra                      |       |
| 3 | Reflection I  | 8:20  |
| 4 | Reflection II   | 4:47  |
| 5 | Reflection III  | 5:11  |
| 6 | Reflection IV   | 9:18  |
| 7 | Reflection V  | 7:45  |

**TT:** 77:52

**Frank Peter Zimmermann** violin  
**Christophe Desjardins** viola  
**Truls Mørk** cello, courtesy of Virgin Classics  
**Ensemble intercontemporain**  
**NDR Sinfonieorchester**  
**Matthias Pintscher** conductor

3-7 Eine Co-Produktion mit dem NDR



## Der Komponist als Echolot Thomas Schäfer

Notizen zu Matthias Pintschers Konzertmusiken  
*en sourdine*, *tenebrae* und *Reflections on  
Narcissus*

Gerade auf Reisen gibt es manchmal eigenartige Erlebnisse: Mitten in der Nacht wacht man auf, schreckt vielleicht sogar hoch aus einem merkwürdigen Traum und fragt sich: Wo bin ich hier eigentlich? Das Zimmer ist dunkel, der Lichtschalter nicht in greifbarer Nähe, und erst ganz allmählich gewöhnt sich das Auge an die Finsternis, die schnell immer heller und durchsichtiger wird. Dinge im Raum verleiten im ersten Moment des Aufwachens vielleicht zu irreführenden Assoziationen, ein mit Kleidern bedeckter Sessel kann da schon einmal zu einer fremden Person mutieren. Man atmet aus und stellt allmählich fest, dass man doch nicht in einem schwarzen Loch, sondern in irgendeinem Hotelzimmer in Barcelona, Berlin oder Brüssel aufgewacht ist. Und noch eine Erfahrung ist erstaunlich: Die Trennschärfe, die unser Sehen tagsüber bestimmt, brauchen wir in der Nacht gar nicht. Das schleierhafte Sehen ist mit allen möglichen Unschärfeverhältnissen ganz zufrieden.

Ist es möglich, sich als Hörer in die Lage eines solch plötzlich Aufwachenden, im dunkelschimmernden Raum orientierungslos Suchenden, sich nach und nach erst Vergewissernden zu versetzen? Das wäre ein Versuchsanordnung: Matthias Pintschers Konzertmusiken *en sourdine*, *tenebrae* und *Reflections on Narcissus*, die auf dieser CD versammelt sind, in einem produktiven Dämmerzustand gänzlich

voraussetzungslos zu begegnen. Man muss nichts wissen über die Produktionsbedingungen dieser Werke, man braucht vorab keine Informationen über den Komponisten, liest keine Manifeste, ideologischen oder mindestens theoretischen Statements, macht sich keine Gedanken über die Komponistengeneration der Thirtysomething, die sich in einem bewundernswert glücklichen Zustand völliger Freiheit befindet (manch einer von ihnen wird diese freilich auch sehr wohl als Bedrohung empfinden ...) – sondern: vertraut gleichsam blind dem Komponisten, der uns aus dem Dunkel herausführen wird.

Der Komponist als Echolot – das ist ein schönes und auch vielleicht recht treffendes Bild für Matthias Pintschers Tätigkeit der letzten Jahre. Er hat die vielfach zitierte und hinlänglich breit getretene „Kraft des Poetischen“, das „imaginäre Theater“ der 90er Jahre verlassen und sich neuen Problemstellungen, Assoziations- und Inspirationskreisen zugewandt, weshalb der vielleicht zunächst etwas eigenartig anmutende Einstieg in diesen Text auf den zweiten Blick wohl die aktuelle Interessenslage ganz gut einkreist. Der dunkle Raum voller Grauschimmer, ein allmähliches Ertasten, unterschiedliche Grade von Unschärfen – Matthias Pintschers Koordinaten sind „Raum“ und „Farbe“. Komponieren in Farbwerten hat das Narrative weitgehend verdrängt, was früher mit etwas kräftigem Strich aufgetragen wurde, erscheint in neueren Arbeiten bemerkenswert ausgedünnt, reduziert, vereinfacht in dem Sinne, dass das Komplexe transparenter, aber nicht weniger komplex zu werden scheint. „Vereinfachen“ heißt für Pintscher wohl vor allem zu erkennen, welche kompositorischen Mit-

tel immer effizienter eingesetzt werden können. Die bewusste Selektion des Klangmaterials – ohne Frage eine Entscheidung, die jeder Komponist vor Beginn eines Stückes zu treffen hat –, hat dann nicht nur, weil der Komponist eben radikaler auswählt, einen gleichsam durchlässigen, „luftigeren“ Klang zur Folge, sondern ist eine bewusste strategische Setzung. Das kompakte Ganze betrachtet Pintscher mehr und mehr skeptisch, was nicht zuletzt gerade auf seine intensive Beschäftigung mit der bildenden Kunst zurückzuführen sein mag.

Hat Matthias Pintscher früher begeistert über Arthur Rimbaud und Hanns Henry Jahnn, Stéphane Mallarmé und Alberto Giacometti gesprochen, so gilt seine aktuelle Bewunderung vorwiegend bildenden Künstlern und vor allem Cy Twombly. Natürlich ist auch das Rimbaud'sche Musiktheater *L'espace dernier* eine ausgearbeitete Raummusik, aber in den neueren Kompositionen, zu denen *en sourdine* und *tenebrae* allemal, *Reflections on Narcissus* partiell (weil zurückgreifend auf ein älteres Stück von Anfang der 90er Jahre) zu rechnen sind, wird „Raum“ noch einmal ganz anders verstanden. Musik ist hier in zunehmend tieferem Verständnis eine Raumkunst, die nicht nur elementar „räumlich“ gedacht, präpariert und geformt ist, sondern auch schon im Kompositionsprozess selbst Möglichkeiten einer gleichsam ikonografischen/architektonischen Konzeption kalkuliert. Bildende Kunst und Architektur schlagen in Pintschers Arbeiten der letzten Zeit voll durch, ohne dass er streng nach musikalischen Analogien oder gar Transformationsmöglichkeiten suchte. Aber der Akt des Schreibens der Partitur – bis hin zur finalen AufführungsDisposition – wird doch zunehmend in den Vordergrund gerückt, ganz

ähnlich einem Maler oder Bildhauer, dessen Kunstwerke im Moment selbst und in ihrer Aura entstehen – eine nicht ganz neue Utopie des „automatic writing“, für Pintschers Arbeit aber doch insofern konstitutionell auch in einem anderen Sinne, als die ikonografische Tätigkeit sich in einem sehr imaginären Verständnis sehr wohl auf die Instrumente und gar die Körper der Musiker übertragen ließe. So hat er bisweilen davon gesprochen, dass er sich wünsche, „wie ein Zeichner direkt in den Klang der Instrumente ‚hineinschreiben‘ zu können“.

In einem kurzen programmatischen, aber aufschlussreichen Text zu seinem gerade in der Entstehung befindlichen, jeweils mit einer durchnummerierten „Study“ bezeichneten Zyklus *Treatise on the Veil*, der unverschlüsselt Bezug nimmt auf Cy Twomblys Arbeiten selben Titels, hat Pintscher diese ikonografische Vision mit Blick auf die Strukturbildung seiner Werke erläutert und zugleich einen semantischen Kontext zum Begriff des Schleiers („Veil“) hergestellt:

„Bei Cy Twombly ist der Schleier aber auch eine Ableitung des italienischen ‚velo‘, einem von Leonardo da Vinci entwickelten Zeicheninstrument zur Erfassung und Analyse der Perspektive. Und so thematisiert mein musikalischer Diskurs Versuche über die *perspektivische Linie*.

Ich versuche, durch verschiedene, mehrschichtige Kompositions- und Spieltechniken eben diese Allusion von perspektivischen, sich kreuzenden und dialogisierenden Linien herzustellen. Gezogene Töne („Linien“) scheinen wie die gezeichnete Linie auf einem Untergrund zusätzliche Dimensionen von Räumlichkeit zu entwickeln, werden hörperspektivisch ausgerichtet.

Prozesse von Verschleierung/Entschleierung werden u. A. auch durch Präparation der Instrumente erzielt, die das eigentliche klingende Resultat der Artikulation aufbrechen und in einer ‚anderen Qualität‘ erscheinen lassen. “

Was Pintscher mit einer „anderen Qualität“ meint, deutet das Begriffspaar Verschleierung/Entschleierung an, lässt sich aber leicht auf solche wie Konstruktion/Dekonstruktion oder Formation/Deformation ausdehnen und hat konstitutiv mit Wahrnehmungs- und Hörperspektiven zu tun. Stets ist „Raum“ auch metaphorisch gedacht als ein sich beständig in Veränderung befindliches internes (musikalisch-kompositorisches) wie externes (poetologisches) Medium. Die Entschleierung verhüllter Klänge, selbst schon eine Metapher für die Arbeit am rohen Klangmaterial, verweist noch einmal auf die Grauwerte des dunklen Raums und führt in den Kern der drei Konzertmusiken – ihre konzeptionelle Differenz offenbar sich vor allem in der Verwendung sehr unterschiedlicher Farbwerte, die für die drei Stücke bestimmend sind.

Der Beginn von *en sourdine. Musik für Violine und Orchester* aus dem Jahre 2002 erscheint wie das auskomponierte allmähliche Betreten eines unbekanntes Raumes, aber dieser ist nicht dunkel, sondern stellt sich rasch als das genaue Gegenteil, als gleißend hell dar – so als schaute man ohne Vorwarnung in die Sonne: ins schmerzende Licht. Helligkeit ist hier mit extremer Höhe assoziiert, in der sich vor allem die Sologeige bewegt, die fast das gesamte Stück über agiert und die äußere Begrenzungslinie des Raumes beschreibt und zugleich abschreitet. Den unteren Begrenzungsrahmen der Farbska-

la bilden – wie häufig bei Pintscher – tiefe Instrumentenensembles (wahlweise gebildet aus Harfen und Klavieren, tiefen Streichern und Bläsern). So entsteht ein weit geöffneter Raum, der in der Folge dieses sinfonischen Konzerttypus‘ immer wieder wechselnde Konstellationen – oder mit Pintscher: „andere Qualitäten“ – offenbart. Der Doppelcharakter, den das Soloinstrument innehat, zeigt sich nicht allein an der horizontalen Verlaufskurve, sondern auch daran, dass die Violine mehrfach vertikal als Spiegelachse fungiert. Und wer die Solostimme einmal konsequent im Notenbild verfolgt, wird sich des Eindrucks einer fast kalligraphischen Zeichnung nicht erwehren können. Weiträumige Solopartien kontrastieren im Übrigen zu den und begrenzen die Ritornell-Gruppierungen, die meist blockhaft angeordnet sind. Aber die grob zweigeteilte „Musik für Violine und Orchester“ *en sourdine* ist alles andere als ein vordergründig virtuoses Solokonzert, auch wenn die Pintschers Orchesterpartituren kennzeichnende Klangopulenz nicht fehlt. Inwiefern ein traditionell zu erwartender Konflikt zwischen Soloinstrument und massivem Orchesterapparat gerade im zweiten Hauptteil ausgetragen wird oder man nicht viel eher von dunkleren, kräftigeren und vordergründigeren Farbklecksen sprechen sollte, die das Helle nur zeitweilig verdecken, bleibt wohl der jeweiligen Hörperspektive vorbehalten. Das Helle, Gleißende – etwa eines James Turrell – ist nur der Kontrast zum Dunklen – und schon allein in diesem Kontrast sieht Pintscher wohl einen Moment der Entgrenzung, wenn ganz am Schluss des Stückes das schmerzende Licht einfach stehen bleibt.

Die helle Höhe von *en sourdine* mutet wie der konzipierte Gegenentwurf der dunklen Tiefe von *tenebrae für skordierte Viola und kleines Ensemble mit Live-Elektronik* (2000/01) an. Auch bei diesem Stück meidet der Komponist im Titel den Verweis auf die konzertante Form. Wie *en sourdine* ist auch *tenebrae* von einem Typus gekennzeichnet, der einseitig, in sich aber durchaus mehrteilig angelegt ist. In vielerlei Hinsicht lässt sich *tenebrae* als Versuch hören, die spezifische Klangästhetik verschatteter Dunkelöne nuanciert auszuloten. Das Bratschenkammerkonzert wirkt deutlich fragiler als das Violinschwesterwerk, der musikalische Satz ist horizontal und vertikal viel stärker durchbrochen, feingliedrig gewebt, eingedunkelt modelliert. Die Besetzung des Stückes leistet der klangästhetischen Vision auch insofern Vorschub, als Pintscher in dieser klein besetzten Konzertmusik konsequent auf helle Klangfarben verzichtet; bei den Streichern fehlen Geigen und Bratschen, ansonsten sind zwei Klarinetten, zwei Posaunen, Harfe, Klavier (auch Cembalo) sowie zwei Schlagzeuger vorgesehen. Die Live-Elektronik betrifft allein das Soloinstrument und dient ausschließlich dazu, die monochromen Dunkelöne der Bratsche diskret zu verfremden. Eine massive elektroakustische Einflussnahme in der Aufführungssituation ist ausdrücklich zu vermeiden. Auch die Skordierung des Soloinstruments mit ihren nach unten gestimmten Saiten (dies betrifft die beiden tiefen Saiten, die d-Saite bleibt normal, die a-Saite wird hingegen einen Ganzton nach oben gestimmt) unterstützt den Höreindruck einer auskomponierten Rücknahme. Das Stück ist im Übrigen dem Bratschisten der Berliner Philharmoniker Wolfram Christ gewidmet, dessen spezifischer Ton

– nicht zuletzt dank der besonderen Instrumente, über die der Musiker verfügt – manches Mal eher an ein Cello (oder gar an eine Gambe) denn an eine Bratsche denken lässt.

Dass Pintschers *tenebrae*-Musik bisweilen wie aus einer fernen Zeit herüber zu klingen scheint, ohne irgendwie antikisierend zu sein, darf als eine kompositorische Problemstellung begriffen werden. Der Titel *tenebrae* ruft unweigerlich Assoziationen auf – und Pintscher ist sich sehr wohl bewusst, dass der Hörer diese spiegelt. Inwieweit konkret auf bestimmte Vorläufer angespielt werden soll – etwa auf Gesualdos „Tenebrae“-Musiken zur Karwoche (Pintscher hatte ja bereits in seinem 4. Streichquartett auf Gesualdos als dezidiert modern verstandene Vokalmusik hingewiesen) – oder überhaupt die Aura der berühmten „Finstermetten“ der Karwoche mit ihren vielen Lamentationen und Responsorien aufgerufen werden soll, ist dabei gar nicht einmal entscheidend. Selbst eine Allusion auf Paul Celans berühmtes „Tenebrae“-Gedicht aus dem Zyklus *Sprachgitter* erscheint denkbar, insofern auch dort konkrete religiöse Referenzen gesucht werden. Wichtiger ist der Kontrast zwischen Erkennen und Erkenntnis, dass ein „Singen“ heute so wie damals – und sei die melodische Linie noch so sehr auschromatisiert und harmonisch verfärbt – nicht mehr möglich ist. Pintscher hat diese Problemstellung so beschrieben: „Es geht um die Utopie des Gesangs oder des Nicht-mehr-singen-Könnens in der heutigen Musik, auch in meiner Musik. Um die Tragik, die sich daraus ergibt, einfach immer wieder anzusetzen.“ Dieses Immer-wieder-Ansetzen ist im Hören von *tenebrae* so unmittelbar greifbar, dass sich die vielfältigen Vortragsanweisungen (vor allem

für die Solobratsche) wie die Regieanweisungen einer zum Gesang anhebenden (und immer wieder abbrechenden) Person lesen – „leicht und schwebend, frei ... (die Töne atmend und so lang als möglich)“; „sehr frei – gambenhaft leicht und schwebend“; „(schattenhaft)“; „flüchtig ... noch ruhiger ... äußerst zart“; „brüchiger Ton, sehr zart, flautando“; „(wie eine magische Schwebung im Raum)“.

Läßt sich *tenebrae* also als verschattetes Kammerkonzert, *en sourdine* hingegen als eine Lichtmusik, in der der Solist als „Spiegel“ der beiden Orchestergruppen auftritt, hören, so kann das dritte auf dieser Kompilation vertretene Stück, *Reflections on Narcissus*, als mächtige Cello-Sinfonie beschrieben werden. Es ist mit gut 40 Minuten Dauer auch das ausgreifendste Stück dieser drei Konzertmusiken. Pintscher beendete die Partitur am 22. Mai 2005, es ist also das jüngste der drei Werke, und doch setzt es sich klanglich, formal und vom Gestus her deutlich von den beiden vorangegangenen Konzertstücken ab. Narcissus-Reflexionen – der Titel ist durchaus mehrdeutig: Reflexionen auf Narcissus, auf die griechische Mythologie also? Reflexionen auf ein eigenes Stück, die 1992 entstandenen *Metamorfosi di Narciso*, ebenfalls ein Cellokonzert, allerdings mit deutlich kleinerer Besetzung (der Untertitel dieses Stückes lautet „Allegoria sonora per un violoncello principale e gruppo strumentale“ und verweist auf Ovids „Narcissus“-Passage)? Und Reflexion schließlich auf Twomblys „Narcissus“-Zyklus, der zur Zeit der Entstehung des Werkes sicherlich bereits in Pintschers Blickfeld geraten ist? Vermutlich spielen alle drei Momente in der Cello-Sinfonie eine Rolle. Das Stück ist ein Hybrid:

Mit eher breitem Pinselstrich sind die fünf auskomponierten Reflexionen das am deutlichsten konzertante Stück – ein groß angelegter Dialog zwischen Solo-Cello und Orchester, mit durchaus kantilenartigen, kantablen Passagen des Solisten (vor allem in der dritten Reflexion) und der Chance zu vordergründig virtuoseren Einschüben (besonders zu Beginn der vierten Reflexion, die das Kernstück der fünf Abschnitte ist). Aber die *Reflections on Narcissus* überwältigen den Hörer auch immer wieder mit erstaunlichen Brüchen, etwa wenn Pintscher nach einem groß angelegten Steigerungsverlauf, der in so etwas wie den Höhepunkt des Stückes mündet (Mitte der vierten Reflexion), plötzlich in diese Aufwallung hinein schneidet und einen so berückend schönen, intimen Dialog des Solo-Cellos und seines Counterparts im Orchester dagegensetzt, als stehe die Zeit für einen Moment still. Nirgendwo sonst im gesamten Stück wird übrigens die Narcissus-Metapher greifbarer als in diesem Dialog von „Erzähler“ und seinem Spiegel. Dass diese Geschichte vor allem eine solche des Schmerzes und des Scheiterns ist, auch davon kündigt die Musik der *Reflections on Narcissus*. Ein narrativer Rückgriff nicht zuletzt auf den kompakten Orchestersatz. Wenn der Schein nicht trügt, stellt die Klangsprache der *Reflections on Narcissus* aufgrund des auskomponierten Kommentars auf die älteren *Metamorfosi di Narciso* eine Ausnahme dar. Denn schon mit der auf die Cello-Sinfonie folgenden nächsten Konzertmusik, *Transir* für Flöte und Kammerorchester (uraufgeführt im August 2006 beim Lucerne Festival), geht Pintscher eher den mit *en sourdine* eingeschlagenen Weg der Klangentgrenzung konsequent weiter. Das gleichsam ikonografische Schreiben,





## The composer as echo sounder Thomas Schäfer

Notes on Matthias Pintscher's Concert Music  
*en sourdine, tenebrae* and *Reflections on Narcissus*

Especially on journeys, one has weird experiences sometimes: you wake up in the middle of the night, maybe even waking with a start out of a strange dream and ask yourself: where am I actually? The room is dark, the light switch isn't within reach, and only very gradually your eyes adjust to the gloom, which rapidly gets brighter and more and more transparent. In the first moment of awaking, things in the room can mislead you into deceptive associations, a chair covered in clothing can mutate all at once into a strange person. You let your breath go and gradually notice that you're not in a black hole after all, but in some hotel room or another in Barcelona, Berlin or Brussels. And then there's another astonishing experience: the clarity of definition that determines how we see during the day, we don't need in the night at all. This mysterious kind of seeing is fully satisfied with all manner of indistinct relations.

Is it possible to put yourself in such a position as a listener, a person suddenly awakening in a darkly glimmering room, disoriented, seeking, only slowly reassuring themselves? That could be the instructions for an experiment: to encounter Matthias Pintscher's concert music *en sourdine, tenebrae* and *Reflections on Narcissus*, which are collected on this CD, free of any assumptions, in a productive "coma". One doesn't need to know anything

about the conditions under which this work was produced, one needs no advance knowledge about the composer, or to read a manifesto, or ideological or at least theoretical statements, or to think about the generation of thirtysomething composers in an admirably happy state of perfect freedom (which some of whom would most definitely find thoroughly threatening...) – but: trust, as it were blindly, the composer, who will lead us out of the darkness.

The composer as echo sounder – that is a lovely and perhaps truly appropriate image for Matthias Pintscher's work of recent years. He has left behind the often cited and welltrod "power of the poetic", the "imaginary theatre" of the 1990s, and turned to new ways of posing problems, to circles interested in association and inspiration, which is why the introduction of the text appears initially perhaps somewhat idiosyncratic but on second glance is most definitely located at the actual focus of interest. The dark room full of shimmering grey, the gradual groping one's way, various levels of indeterminacy – Matthias Pintscher's coordinates are "space" and "colour". Composing in chromatic values has largely displaced narrative, what was previously applied with a rather forceful stroke, in the new works is noticeably finer, reduced, simplified in the sense that the complex is more transparent, but does not seem less intricate. "To simplify" for Pintscher primarily means recognising what compositional means can be adopted, ever more efficiently. The purposive selection of the "tonal materials" – without question a decision every composer must make before beginning a piece – results in a more permeable "airy" sound, because the composer chooses more radically, but it is also a delib-

erate strategic setting. Pintscher views a compact whole increasingly sceptically, which may well be partly explicable from his intensive involvement with the visual arts.

While Matthias Pintscher previously talked enthusiastically about Arthur Rimbaud and Hanns Henny Jahnn, Stéphane Mallarmé and Alberto Giacometti, his admiration is currently directed primarily to visual artists and especially Cy Twombly. Of course the Rimbaudish music theatre *L'espace dernier* is a well-elaborated piece of spatial music, but in the more recent compositions, and this is absolutely true of *en sourdine* and *tenebrae* and partly so of *Reflections on Narcissus* (since it harks back to an older work from the beginning of the 1990s), space is understood completely differently. Music here is an increasingly profound understanding of art as concerned with space, which is not just conceived, prepared and formed in an elementary spatial sense, but also in the process of composition itself allows for the possibilities of iconographic/architectonic conception. Visual arts and architecture fully penetrate Pintscher's most recent works, without his looking for strict musical analogies or alternative transformations. But the act of writing the score – to the point of the final performance arrangements – is drawn increasingly into the foreground, very similarly to a painter or sculptor, whose works of art emerge at a certain moment and in their aura – a not entirely new Utopia of “automatic writing”, a constituent aspect for Pintscher's work in another sense also in so far as the iconographic function in a very imaginative understanding is also conveyed through the instruments and actually through the bodies of the musicians. Thus he has sometimes

said that he would like to be able to write like a graphic artist directly into the sound of the instruments. In a short, programmatic but illuminating text on the “Study” he is currently working on, part of a numbered cycle *Treatise on the Veil*, which is an undisguised reference to Cy Twombly's work of the same name, Pintscher has explained the iconographic vision from the perspective of the structural formation of his work and at the same time made a semantic connection to the concept of the veil:

“With Cy Twombly, however, the veil is also a derivation from the Italian ‘velo’, an instrument for drawing developed by Leonardo da Vinci to survey and analyse perspective. And so my musical discourse has, as a theme, experiments on the line of perspective.

“I try, through various multilayered compositional and performance techniques to produce just that allusion of a line of perspective, crossing itself, conversing with itself.

“Drawn out tones, (lines), appear to develop like the lines drawn on a background of additional dimensions of space, arranged to aural perspectives.

“The processes of concealment and uncovering are, among other means, also achieved through the ways the instruments are prepared, which open up the actual melodic results of the articulation and allow them to appear in ‘another quality’.”

What Pintscher means by “another quality” is indicated by the pair of concepts “concealment and uncovering”, but can also easily be amplified to those such as construction/deconstruction or formation/deformation, and has in a constitutive sense to do with perceptual and aural perspectives.

“Space” is also always thought of metaphorically as

a constantly mutating internal (musical– compositorial) as well as external (poetological) medium. The uncovering of the veiled sounds, itself a metaphor for working on the raw material of sound, refers once more to the greyness of the dark room and leads to the quiescence of the three concert pieces – the conceptual differences between them are revealed mainly in the use of very varied chromatic values, which define the three pieces.

The beginning of *en sourdine*. Musik für Violine und Orchester from 2002 emerges as a composition of gradual entry to an unknown space, but not a dark place. Instead it quickly proves to be the exact opposite, as brightly glittering – as if one looks into the sun without forewarning: into aching light. Brightness is here associated with extreme altitude, at which mainly the solo violin moves, as it does almost throughout the whole piece, describing the outer line of definition of the space and pacing along it at the same time. The lower limits of definition of the chromatic scale are formed – as often with Pintscher – by instrumental ensembles strong in the bass (selectively composed of harp, piano, bass string and wind instruments). Thus a wide open space is formed, which in the course of this symphonic concerto style again and again reveals changing constellations – or as Pintscher would have it: “other qualities.” The dual character which the solo instrument possesses is shown not only in the horizontal progression, but also in the way the violin acts often as a vertical axis of reflection. And anyone who consistently traces the pattern of the notes for the solo voice will not be able to resist the impression that this is almost calligraphy.

These are contrasted, incidentally, to wide-ranging solo sections which also delimit the Ritornello arrangements, which are mostly disposed in block fashion. But the “Music for Violin and Orchestra” *en sourdine*, which is split in two, roughly speaking, is anything but an ostensible virtuoso solo concerto, even when opulence of sound isn’t lacking in Pintscher’s orchestra score. How far the conflict one would traditionally expect to see is acted out between solo instrument and the huge orchestral apparatus precisely in the second half, or whether one should instead speak of dark, powerful, more superficial blots of colour which only occasionally cover the brightness, can be left to the perspective of each listener. The brightness, the glittering – as in a James Turrell – is only the contrast to the dark – and already in this contrast alone Pintscher sees a moment of delimitation, when at the very end of the piece the aching light simply stops still.

The bright altitude of *en sourdine* devines a conceptual counter-notion to the dark depths of *tenebrae für skordierte Viola und kleines Ensemble mit Live-Elektronik* (2000/01). In this piece too the composer avoids in the title any reference to the concerto form. As in *en sourdine*, *tenebrae* is also characterised as belonging to the one movement category, constructed however in several sections. In many respects *tenebrae* can be heard as an examination of the ways in which the specific aesthetics of shaded darker tones can be plumbed. The viola chamber concerto has a much more fragile effect than its sister violin work, the musical movement is much more strongly penetrated vertically and horizontally, finely woven, darkly modelled.

The instrumentation of the piece also advances the aesthetics of the sound vision, in that Pintscher consistently avoids bright colour chromatics in this small concert piece; among the string instruments there are no violins or violas, but instead the arrangement has two clarinets, two trumpets, harp, piano (cembalo also) and two percussionists. The live-electronic effects are reserved only for the solo instruments and serve only to “alienate” discretely the darker tones of the viola. It is very important to avoid a massive electro-acoustic influence in the performance situation.

Also the tuning of the solo instruments, with the strings tuned lower (this is in the case of the two lower strings, the d-string remains normally tuned, the a-string on the other hand is tuned one tone above normal) reinforces the aural impression of a redemptive composition. The piece is, incidentally, dedicated to the viola player of the Berlin Philharmonic Wolfram Christ, whose special tone – not least thanks to the outstanding instrument the musician has access to – makes one think sometimes rather of a cello (or even of a bass viol) than of a viola.


That Pintscher’s *tenebrae* music sometimes sounds as if it comes to us out of a distant time, without being in any sense “antiquated”, can be conceived of as the composer’s way of posing a problem. The title *tenebrae* calls up immediate associations – and Pintscher is certainly very well aware that the listener reflects on these. How far forerunners should be specifically hinted at – such as Gesualdo’s “Tenebrae” music for Holy week (Pintscher has already alluded in his 4<sup>th</sup> String Quartet to his understanding of Gesualdo’s vocal music as decid-


edly modern) – or whether the aura of the famous Tenebrae of Holy Week with all its lamentations and responsories should be evoked at all is, however, not truly decisive. Even an allusion to Paul Celan’s famous *tenebrae* poem from the *Sprachgitter* cycle seems conceivable, in as far as concrete religious references are sought there. What is more important is the contrast between the recognition and the knowledge that “Song” now as then – and even if the melodic line is still very chromatic and harmonically toned – is no longer possible. Pintscher has described his approach to the problem in the following way: “It’s about the Utopia of the song or the no-longer-being-able-to-sing in contemporary music, also in my music. And about simply trying again and again to deal with the tragedy of that.” This trying-again-and-again is so directly palpable listening to *tenebrae*, that the manifold directions for recital (especially for the solo viola) read like the stage directions for a person approaching (and repeatedly breaking off) a song: “Light and floating, free... (breathing the notes as long as possible)”; ... “very free – viola da gamba-like, light and floating”; “(shadowy)”; “ephemeral...more calmly... extremely gently”; “fragile tone, very gentle, flautando”; “(like a magical floating in space)”.

While *tenebrae* can then be heard as a chamber concerto of shadows, and en sourdine on the other hand as the music of light, in which the soloist performs as a “mirror” to both orchestral groups, the third piece represented in this compilation, *Reflections on Narcissus*, can be described as a powerful cello symphony. At a good 40 minutes, it is also the most extensive of the three concert pieces.

Pintscher completed the score on 22 May 2005, thus it is the most recent of the three works, and yet it stands in contrast to the other two earlier concert pieces in its tonal qualities, formality and “gestus” (Brecht: gesture, mime and statement). *Reflections on Narcissus* the title is most definitely ambiguous. Has it to do with Greek mythology then? Or reflections on one of his earlier pieces, the *Metamorfosi di Narciso* of 1992, also a cello concerto, but with a much smaller instrumentation? (The subtitle of the piece is “Allegoria sonora per un violoncello principale e gruppo strumentale” and refers to Ovid’s “Narcissus” passage.) Or ultimately, reflection on Twombly’s Narcissus cycle, which was certainly already on Pintscher’s horizon at the time he was creating his work? Perhaps all three play a role in the cello symphony. The piece is a hybrid: with rather broad brush strokes the five reflections are the most “concertante” of the pieces – a broadly conceived dialogue between solo cello and orchestra, with cantilena-like singable passages for the soloist (especially in the third Reflection) and the opportunity for noticeably more virtuoso parentheses (especially at the beginning of the fourth Reflection, which is the core element of the five segments). But the *Reflections on Narcissus* also overwhelm the listener repeatedly with astonishing ruptures, as when Pintscher, after an ambitiously constructed progression toward a climax, which flows into what is really the culmination of the piece (middle of the fourth Reflection), suddenly cuts into this upsurge and places in contrast to it the beautifully touching intimate dialogue of the solo cello and its counterpart in the orchestra, as if time stands still for a moment. Nowhere else in the entire piece is the



Narcissus metaphor as concrete as in this dialogue between the “storyteller” and his mirror. As the music of *Reflections on Narcissus* also conveys, this is most of all a history of pain and of failure. A narrative regress not least to the compactness of the orchestral movement. If appearances don’t deceive, the tonal language of *Reflections on Narcissus*, considering the composition of sound as commentary on the older *Metamorfosi di Narciso*, can be regarded as an exception. Already with the next concert music following the cello symphony, *Transir*, for flute and chamber orchestra, (world premiere at the Lucerne Festival in August 2006), Pintscher follows rather consistently the path pursued in *en sourdine* of breaking down tonal borders. The, as it were, iconographic writing, an almost and in the best sense sketchy style of composing with chromatic values, again comes to the fore – and with it the space is torn right open, through the darkness of which the composer, like an echo sounder with the confidence of a sleep-walker, guides us.

perc. 1 Campana  (unbedingt ein weicher Hammer)

perc. 2 (4)  (non arpeggiato!) **fff**

va. sola flaut. <sup>tasto</sup> (arm. sul IV) **pp** pizz. <sup>äußert zart</sup> (arpeggio rapido sempre) ord. <sup>(II) (III)</sup> **mp**

Gr. flaut. <sup>tasto</sup> (arm. sul IV) **pp** pizz. <sup>äußert zart</sup> (arpeggio rapido sempre) ord. <sup>(II) (III)</sup> **mp**

elet. (E) (MPX)  (über nominal!) (E)  (erhöhen) 241

vc. 1 arco <sup>delicatissimo</sup> **ffff** pizz. <sup>(sul II)</sup> **pp** *zart!*

vc. 2 arco <sup>delicatissimo</sup> **ffff** pizz. <sup>(sul II)</sup> **pp** *zart!* arco (balzato alla punta) **fff** (\*)

cb. flaut. <sup>delicatissimo</sup> **ffff**

Die Länge dieses Taktes so einteilen, daß die drei tiefen Streicher den Bogen nicht wechseln müssen.

\*) so lang als möglich ohne den Bogen zu wechseln

Partiturauszug „tenebrae“

## Le compositeur, un échosondeur Thomas Schäfer

Notes sur les musiques de concert  
de Matthias Pintscher

*en sourdine, tenebrae et Reflections on Narcissus*

Les voyages sont bien souvent l'occasion d'expériences insolites : on se réveille en sursaut, au beau milieu de la nuit, arraché peut-être à un rêve singulier et l'on s'interroge : où suis-je ? La pièce est plongée dans l'obscurité, pas d'interrupteur à portée de main, les yeux s'accoutument peu à peu à l'obscurité qui bientôt fait place à la lumière, à la transparence. À peine éveillé, on se laisse tromper par les objets de la pièce, et l'on croit voir des chimères – un fauteuil chargé de vêtements se transforme alors en un inconnu. On soupire, soulagé de ne pas avoir été happé par le trou noir, mais de se réveiller quelque part dans une chambre d'hôtel, à Barcelone, Berlin ou Bruxelles. Autre expérience étonnante, l'acuité visuelle qui détermine notre perception diurne se révèle superflue la nuit. Notre regard embué se satisfait fort bien de toutes ces impressions de flou.

Est-il possible pour un auditeur de se mettre dans la situation d'une personne réveillée en sursaut, qui cherche à s'orienter dans l'obscurité chatoyante d'une pièce avant de retrouver, peu à peu, ses repères ? Cela vaudrait la peine d'essayer : aller à la rencontre de *en sourdine, tenebrae et Reflections on Narcissus*, les musiques de concert de Matthias Pintscher réunies sur ce CD, dans cet état de somnolence productive, sans a priori aucun... Inutile de connaître les conditions de production

des œuvres, nul besoin d'informations préalables sur le compositeur, de manifestes, pas non plus de concepts idéologiques, ni même théoriques, à quoi bon chercher à comprendre les compositeurs de la génération des 30 ans et plus, ou l'entière liberté dont ils jouissent et qu'on leur envie (même si certains la ressentent incontestablement comme une menace...), non : il suffit de faire une confiance aveugle au compositeur qui va nous guider hors de l'obscurité.

Est-il possible pour un auditeur de se mettre dans la situation d'une personne réveillée en sursaut, qui cherche à s'orienter dans l'obscurité chatoyante d'une pièce avant de retrouver, peu à peu, ses repères ? Cela vaudrait la peine d'essayer : aller à la rencontre de *en sourdine, tenebrae et Reflections on Narcissus*, les musiques de concert de Matthias Pintscher réunies sur ce CD, dans cet état de somnolence productive, sans a priori aucun... Inutile de connaître les conditions de production des œuvres, nul besoin d'informations préalables sur le compositeur, de manifestes, pas non plus de concepts idéologiques, ni même théoriques, à quoi bon chercher à comprendre les compositeurs de la génération des 30 ans et plus, ou l'entière liberté dont ils jouissent et qu'on leur envie (même si certains la ressentent incontestablement comme une menace...), non : il suffit de faire une confiance aveugle au compositeur qui va nous guider hors de l'obscurité.

Le compositeur, un échosondeur – une belle image qui décrit sans doute fort bien le travail de Matthias Pintscher de ces dernières années. Abandonnant la « force poétique » maintes fois citée et copieusement analysée, le « théâtre de l'imaginaire » des



années 1990, il s'est tourné vers d'autres questionnements, d'autres chaînes d'association, d'autres sources d'inspiration, d'où l'entrée en matière, peut-être étrange au premier abord, de ce texte, mais qui permet assez bien de cerner ses préoccupations actuelles. La pièce sombre et ses chatolements de gris, une lente prospection, différents degrés de flou – chez Matthias Pintscher, l'abscisse et l'ordonnée s'appellent « espace » et « couleur ». L'écriture par nuances de couleurs a supplanté le narratif. Si autrefois le trait était volontiers appuyé, les œuvres récentes semblent étonnamment épurées, concentrées, simplifiées au sens où la complexité se fait plus transparente tout en restant aussi complexe. Pour Pintscher, « simplifier » consiste, semble-t-il, à déterminer les procédés de composition à mettre en œuvre avec une efficacité toujours accrue. La sélection délibérée du matériau sonore – une décision qui, sans nul doute, précède la création chez tout compositeur – génère un timbre plus transparent, plus « aéré », ce qui est dû, certes, à la radicalité du choix fait par le compositeur, mais surtout à l'acte résolument stratégique que cela constitue. Pintscher se montre de plus en plus sceptique à l'égard du tout, dans sa compacité, sans doute parce qu'il pratique une étude poussée des arts plastiques.

Il fut un temps où Matthias Pintscher évoquait avec enthousiasme Arthur Rimbaud et Hanns Henny Jahnn, Stéphane Mallarmé et Alberto Giacometti ; aujourd'hui, c'est aux artistes plasticiens que va son admiration, notamment à Cy Twombly. Incontestablement, *L'espace dernier*, son théâtre musical inspiré de Rimbaud, est une musique de l'espace très élaborée, néanmoins les compositions

plus récentes, surtout *en sourdine* et *tenebrae*, et, en partie, *Reflections on Narcissus* (l'œuvre faisant référence à un morceau plus ancien datant du début des années 90), révèlent une approche complètement différente de « l'espace ». La musique devient un art de l'espace au sens de plus en plus profond du terme : elle n'est pas seulement conçue, préparée et bâtie d'un point de vue « spatial », mais prend en compte dans son processus d'écriture des méthodes de conception iconographique et/ou architecturale. Dans les compositions récentes de Pintscher, beaux-arts et architecture transparaissent pleinement, sans qu'il y ait pour autant de recherche délibérée d'analogies musicales ou de possibilités de transformation. Mais l'écriture de la partition, jusqu'aux dispositions finales en vue de l'exécution, est un acte de plus en plus prépondérant, comme chez le peintre ou le sculpteur dont les œuvres naissent de l'instant, émanent de leur aura. On retrouve ici l'utopie, pas entièrement neuve, de l'« écriture automatique », qui, toutefois, remplit pour le travail de Pintscher une fonction constitutive, dans la mesure où la démarche iconographique peut parfaitement, dans un rapport très imaginaire, s'appliquer aux instruments, et même aux corps des musiciens. C'est en ce sens que Pintscher a parfois exprimé son désir de « pouvoir, à l'image du dessinateur, écrire dans le timbre même des instruments ».

Dans un petit texte programmatique fort révélateur sur le cycle *Treatise on the Veil* qu'il était en train de composer – une suite numérotée de « Study » qui fait directement référence aux travaux éponymes de Cy Twombly – Pintscher explique le rôle de cette vision iconographique dans la structuration de ses

œuvres en établissant un lien sémantique avec la notion de voile (« Veil ») :

« Chez Cy Twombly, le voile est aussi lié étymologiquement au terme italien de *velo*, technique de dessin imaginée par Léonard de Vinci pour appréhender et analyser la perspective. Par conséquent, mon discours musical participe aussi des essais sur la *ligne perspective*.

En utilisant des techniques de composition et d'interprétation diverses, agissant à plusieurs niveaux, je cherche précisément à faire allusion aux lignes perspectives qui se croisent et dialoguent entre elles. À l'instar de la ligne tracée sur le fond, les sons étirés (« lignes ») semblent développer de nouvelles dimensions spatiales et vouloir obéir à une perspective acoustique.

Pour engendrer des processus de voilement/dévoilement, on aura notamment recours à des instruments préparés qui rompent le résultat sonore de l'articulation et lui confèrent une qualité autre. »

Ce que Pintscher entend par une « qualité autre » est lié au couple voilement/dévoilement, mais peut aussi bien s'étendre à des notions telles que construction/déconstruction ou formation/déformation et se rattache fondamentalement aux dimensions perceptives et auditives. Aussi l'« espace » revêt-il constamment une connotation métaphorique qui en fait un médium interne (sur le plan de la musique et de la composition) et externe (au niveau poétologique) en mutation perpétuelle. Le dévoilement de sonorités masquées, qui est déjà une métaphore en soi pour le travail réalisé sur le matériau sonore brut, renvoie une nouvelle fois aux nuances de gris de la pièce sombre et conduit au cœur des trois musiques de concert : leur différence de concep-

tion se révèle avant tout à travers l'utilisation de dégradés colorés très variés, qui sont déterminants pour chacune des trois musiques.

Le début de *en sourdine. Musique pour violon et orchestre*, qui date de 2002, se présente comme la transcription, remarquablement élaborée, de l'acte consistant à pénétrer lentement dans une pièce inconnue ; celle-ci n'est pas plongée dans l'obscurité, bien au contraire, elle est baignée d'une lumière aveuglante – comme lorsque l'on fixe soudain le soleil et sa lumière déchirante. La luminosité est associée ici à des aigus extrêmes, zone où évolue notamment le violon solo, qui reste présent presque tout au long du morceau, décrivant et explorant les limites extérieures de l'espace. Comme souvent chez Pintscher, ce sont des orchestres sombres (formés alternativement de harpes et pianos ou de cordes profondes et cuivres graves) qui occupent la limite inférieure de la gamme de couleurs. L'impression ainsi produite est celle d'un espace largement ouvert qui, au fil de cette sorte de concerto symphonique, révèle des constellations constamment changeantes – ou, pour reprendre Pintscher : « des qualités autres ». La dualité inhérente à l'instrument solo ne se manifeste pas uniquement à travers la courbe horizontale, mais aussi par le rôle d'axe symétrique vertical assuré à plusieurs reprises par le violon. En suivant attentivement la partie solo dans la partition, on distinguera immanquablement un dessin à caractère calligraphique. Les larges solos viennent contrecarrer et encadrer des parties en forme de ritournelle souvent organisées à la manière de blocs. Mais, avec ses deux volets à peu près équivalents, cette « Musique pour violon et orches-

tre » *en sourdine* n'a rien d'un morceau de bravoure pour soliste, malgré l'opulence sonore caractéristique des partitions orchestrales de Pintscher. Quant à savoir si, notamment dans la deuxième moitié, on assistera au traditionnel conflit entre l'instrument solo et l'ample appareil orchestral ou s'il ne faut plutôt y voir des taches de couleur plus sombres, plus fortes, plus brillantes qui couvrent par intermittence la luminosité, cela dépend sans doute de la perspective auditive adoptée. La luminosité incandescente – à la manière d'un James Turrell – ne naît que du contraste avec l'obscurité, et c'est ce contraste que Pintscher considère probablement comme le moment où tombent les frontières, l'instant où, tout à la fin du morceau, la lumière déchirante reste en suspens.

Les aigus brillants de *en sourdine* semblent constituer un véritable contre-projet aux basses profondes de *tenebrae pour alto (scordatura)*, *petit ensemble instrumental et électronique live* (2000/01). Encore une fois, le compositeur évite dans le titre toute allusion à la forme concertante. Comme *en sourdine*, *tenebrae* comporte un seul mouvement, mais s'articule en plusieurs volets. À l'écoute, *tenebrae* s'affirme à maints égards comme une *tentative* d'exploration très poussée de l'esthétique acoustique inhérente aux timbres graves, ombreux. Le concerto de chambre pour alto affiche une plus grande fragilité que l'œuvre jumelle pour violon. Le phrasé musical y subit des ruptures horizontales et verticales plus marquées, sa texture fine accuse de sombres sinuosités. L'orchestration de cette pièce annonce elle aussi l'esthétique acoustique mise en œuvre puisque, dans cette musique de concert

pour petit ensemble, Pintscher renonce délibérément aux timbres clairs ; pour les cordes, il se passe de violons et d'altos, tandis qu'il se limite en tout à deux clarinettes, deux trombones, une harpe, un piano (ou clavecin) et deux percussionnistes. Le traitement électronique live ne concerne que l'instrument solo et sert uniquement à dénaturer subtilement les timbres sombres et monochromes de l'alto. Il s'agit de limiter expressément le pouvoir de l'électroacoustique en situation de concert. La scordatura de l'instrument solo dont les cordes sont accordées plus bas (cela concerne les deux cordes graves, le ré restant identique, tandis que le la est accordé un ton plus haut que la normale) souligne l'impression auditive de repli, minutieusement écrit. La pièce est d'ailleurs dédiée à l'altiste de l'Orchestre philharmonique de Berlin Wolfram Christ, dont le timbre – notamment en raison de l'instrument tout à fait hors du commun dont il joue – rappelle davantage un violoncelle (ou même une viole de gambe) qu'un alto.

Le fait que la musique de Pintscher *tenebrae* semble parfois issue d'un autre temps, sans pour autant donner l'impression d'être écrite « à l'ancienne », peut être interprété comme un questionnement sur le travail de composition. Le titre *tenebrae* suscite inévitablement des associations – et Pintscher sait parfaitement que l'auditeur s'en fait l'écho. Qu'il s'agisse ici d'une allusion concrète à un prédécesseur – par exemple aux *Tenebrae Responsories* écrites par Gesualdo pour la Semaine sainte (dans son 4e quatuor à cordes, Pintscher renvoyait déjà à la musique vocale de Gesualdo et à la grande modernité qu'il y détectait) – ou plus généralement à l'aura des fameux offices des Ténèbres de la Se-

maine sainte avec leurs nombreux *Lamentations ou Respons*, là n'est pas vraiment la question. Même une allusion au célèbre poème de Paul Celan « *Tenebrae* » tiré du cycle *Grille de parole* n'est pas exclue, dans la mesure où celui-ci recèle certaines références religieuses concrètes. L'essentiel, c'est de distinguer entre le processus de reconnaissance et l'entendement qui nous dit qu'un « chant », aujourd'hui, – même si sa ligne mélodique est chromatiquée à l'extrême et ses harmonies altérées – n'est plus possible comme autrefois. Pintscher a décrit cette problématique ainsi : « La question, c'est l'utopie du chant ou l'impossibilité de chanter dans la musique contemporaine, même dans la mienne. Et la tragédie qui en découle, celle de l'éternel recommencement. » À l'écoute de *tenebrae*, cet éternel recommencement est tellement tangible que les multiples indications concernant l'interprétation (notamment pour l'alto solo) font penser à des indications de mise en scène destinées à un chanteur sur le point de chanter (et sans cesse interrompu) – « léger et en suspens, libre... (les sons portés par le souffle, aussi longs que possible) » ; « très libre – léger et flottant comme une viole de gambe » ; « (comme une ombre) » ; « évanescent... encore plus calme ... infiniment délicat » ; « timbre fragile, très délicat, flautando » ; « (comme une vibration magique dans l'espace) ».

Si *tenebrae* s'apparente à un concert de chambre de l'ombre, alors que *en sourdine* se présente comme une musique de la lumière, dans laquelle le soliste sert de « miroir » aux deux groupes orchestraux, la troisième pièce de cette compilation, *Reflections on Narcissus*, revêt les caractéristiques

d'une puissante symphonie pour violoncelle. D'une durée de 40 minutes, c'est celle des trois musiques de concert qui va le plus loin. Pintscher en a achevé la partition le 22 mai 2005, c'est donc la plus récente des trois œuvres, et pourtant, sur le plan sonore, formel, mais aussi expressif, elle se distingue nettement des deux pièces précédentes. *Reflections on Narcissus* – le titre est nettement ambigu : réflexions sur Narcisse, sur la mythologie grecque, donc ? Réflexions sur une œuvre personnelle, les *Metamorfosi di Narciso* datant de 1992, concerto pour violoncelle, également, mais dans une formation nettement plus réduite (la pièce porte comme sous-titre la mention « *Allegoria sonora per un violoncello principale e gruppo strumentale* » et renvoie au passage sur Narcisse dans Ovide) ? Ou réflexion, enfin, sur le cycle « *Narcissus* » de Twombly que Pintscher avait certainement en tête en s'attaquant à cette œuvre ? Probablement ces trois approches ont-elles un rôle à jouer dans la symphonie pour violoncelle. C'est une œuvre hybride : composées avec maîtrise et en touches de pinceau généreuses, ces cinq réflexions constituent la pièce la plus nettement concertante – un large dialogue entre violoncelle solo et orchestre avec, pour le soliste, des passages *cantabile*, qui s'élèvent en cantilène (notamment dans la troisième réflexion) et la possibilité de digressions virtuoses (en particulier au début de la quatrième réflexion, noyau des cinq parties). Mais ces *Reflections on Narcissus* prennent régulièrement l'auditeur par surprise, avec des ruptures inattendues comme par exemple lorsque Pintscher, après une progression lente et majestueuse conduisant à une sorte d'apogée dans le morceau (au milieu de la qua-

trième réflexion), coupe net au beau milieu de ce bouillonnement et entame à l'opposé un dialogue d'une émouvante et intime beauté entre le violoncelle solo et son homologue dans l'orchestre, comme si, un instant, le temps s'arrêtait. Du reste, nulle part ailleurs dans tout ce dialogue entre le « narrateur » et son miroir la métaphore de Narcisse ne semble plus tangible. Cette histoire est avant tout celle de la douleur et de l'échec, c'est aussi ce que révèle la musique de *Reflections on Narcissus*. De fait, il y a là un rappel narratif de l'écriture orchestrale dans toute sa compacité. À en croire les apparences, le langage musical des *Reflections on Narcissus*, commentaire élaboré des *Metamor-*

*fosi di Narciso* antérieures, fait figure d'exception. Car dès la musique de concert qui succède à cette symphonie pour violoncelle, *Transir*, pièce pour flûte et orchestre de chambre (création mondiale en août 2006 lors du Festival de Lucerne), Pintscher reprend sans concession la voie du dépassement des frontières sonores sur laquelle il s'était engagé avec *en sourdine*. L'écriture que l'on pourrait qualifier d'iconographique, avec sa façon de composer par valeurs colorées qui procède de l'esquisse, au meilleur sens du terme, finit par s'imposer, et avec lui cet espace largement ouvert dont le compositeur, tel un échosondeur, nous fait traverser l'obscurité, avec l'assurance d'un somnambule.

## Matthias Pintscher

Geboren in Marl. Kompositionsstudium unter anderem bei Manfred Trojahn. Schon bald die ersten Erfolge und zahlreiche Aufführungen durch renommierte Ensembles und Orchester; 1998 die Uraufführung der Oper *Thomas Chatterton* an der Staatsoper Dresden. Composer in Residence beim Cleveland Orchestra 2000-2002, wo auch *with lilies white* durch Christoph von Dohnányi uraufgeführt wurde. Weitere Zusammenarbeit in den USA mit dem Philadelphia Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra. 2003 *en sourdine* durch die Berliner Philharmoniker unter Peter Eötvös mit Frank Peter Zimmermann als Solist. 2004 *L'Espace dernier* an der Oper Bastille. Ebenfalls durch die Berliner Philharmoniker wurde *towards Osiris* unter Simon Rattle uraufgeführt. 2008 wird Pierre Boulez mit dem Chicago Symphony Orchestra die Uraufführung von *Osiris* realisieren.

Matthias Pintscher arbeitet auch als Dirigent mit den renommiertesten Musikern weltweit, unter anderem mit dem ensemble modern, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, Cleveland Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Staatskapelle Berlin, DSO und RSO Berlin, NDR Hamburg oder dem Orchestre Philharmonique de France. Der Komponist lebt in Frankfurt und in Paris.

Born in Marl, Germany. He studied composition with a number of teachers, including Manfred Trojahn. Success came early, with numerous performances by renowned ensembles and orchestras. In 1998 his opera *Thomas Chatterton* received its first performance at the State Opera in

Dresden. From 2000 to 2002 he was composer in residence with the Cleveland Orchestra, where his *with lilies white* was premiered under Christoph von Dohnányi. He also worked with the Philadelphia Orchestra and the Chicago Symphony Orchestra. In 2003 *en sourdine* was first performed by the Berlin Philharmonic under Peter Eötvös with Frank Peter Zimmermann as soloist. This was followed in 2004 by *L'Espace dernier* at the Opéra Bastille in Paris. Another première by the Berlin Philharmonic was *towards Osiris* under Simon Rattle, and in 2008 Pierre Boulez will conduct the premiere of *Osiris* with the Chicago Symphony Orchestra. Matthias Pintscher also works as a conductor with world-famous artists, including Ensemble Modern, Ensemble intercontemporain, Klangforum Wien, the Cleveland Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, the Staatskapelle of Berlin, the DSO and RSB of Berlin, the NDR of Hamburg and the Orchestre Philharmonique de France. The composer lives in Frankfurt and Paris.

Né à Marl, il étudie la composition notamment auprès de Manfred Trojahn. Il enregistre très tôt ses premiers succès et son œuvre est régulièrement jouée par des ensembles et de orchestres de renom; en 1998, création de son opéra *Thomas Chatterton* à l'Opéra de Dresde. De 2000 à 2002, il est Composer in Residence du Cleveland Orchestra, où est créé *with lilies white* sous la direction de Christoph von Dohnányi. Il collabore également aux États-Unis avec le Philadelphia Orchestra et le Chicago Symphony Orchestra. En 2003, création

d'*en sourdine* par l'orchestre philharmonique de Berlin sous la baguette de Peter Eötvös avec en soliste Frank Peter Zimmermann. En 2004, création de *L'Espace dernier* à l'Opéra Bastille. Création également par l'orchestre philharmonique de Berlin de *towards Osiris* sous la direction de Simon Rattle. En 2008, Pierre Boulez dirigera la création mondiale d'*Osiris* avec le Chicago Symphony Orchester. Matthias Pintscher travaille également comme chef d'orchestre avec des formations prestigieuses à travers le monde, notamment avec l'Ensemble Modern, l'ensemble intercontemporain, le Klangforum Wien, le Cleveland Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, la Staatskapelle Berlin, les DSO et RSO Berlin, le NDR Hambourg ou encore l'Orchestre Philharmonique de France. Le compositeur vit à Francfort et à Paris.

## Christophe Desjardins



Photo: © Aymeric Warmé-Janville

Studierte Bratsche bei Serge Collot und Jean Dupouy am Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, sowie bei Bruno Giuranna an der Hochschule der Künste in Berlin. Er ist Preisträger des Wettbewerbs Maurice Vieux. Spielte als Solist am Théâtre de la Monnaie in Brüssel und ist seit 1990 Mitglied des Ensemble intercontemporain.

Christophe Desjardins legt ein besonderes Augenmerk auf die Entwicklung des Repertoires für Bratsche. Er hat einige Stücke zur besseren Verbreitung seines Instrumentes konzipiert: *Il était une fois l'alto* (Es war einmal die Bratsche), *Alto/Multiples* und *Chansons d'altiste*. Unter den Komponisten, die ihm Stücke gewidmet haben finden sich Philippe

Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michaël Levinas, Marco Stroppa oder Luciano Berio. Er initiierte die Uraufführung der Fassung für sieben Bratschen von Pierre Boulez' *Messagesquise* und die französische Uraufführung von Luciano Berios *Naturale, su melodie siciliane*. Als Solist tritt Christophe Desjardins regelmässig mit weltweit berühmten Orchestern auf: Concertgebouw d'Amsterdam, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon. Die Luciano Berio und Morton Feldman gewidmete CD-Einspielung *Voix d'alto* (2004) wurde mehrfach ausgezeichnet: Diapason d'or, ffff de Télérama, Choc du Monde de la Musique. Christophe Desjardins spielt ein Bratsche von Capicchioni.

Studied viola with Serge Collot and Jean Dupouy at the Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, and with Bruno Giuranna at the Hochschule der Künste in Berlin. Winner of the Maurice Vieux competition, he was engaged as soloist at the Monnaie de Bruxelles before joining the Ensemble intercontemporain in 1990. Christophe Desjardins has set out to disseminate and expand the viola repertoire. In order to broaden the scope of his instrument, he has created a number of shows: *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, and *Chansons d'altiste*. Composers who have dedicated their works to him include Philippe Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michael Levinas, Marco Stroppa as well as Luciano Berio. He was also the archi-



tect behind the première of Pierre Boulez's *Messagesquisse* in its version for seven violas, and of the French première of Luciano Berio's *Naturale, su melodie siciliane*. In addition, Christophe Desjardins performs as soloist with renowned orchestras worldwide : Amsterdam Concertgebouw, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, and the Orchestre national de Lyon. His recording *Voix d'alto* (2004), dedicated to Luciano Berio and Morton Feldman, has received numerous awards: Diapason d'or, *fff* de Télérama, Choc du Monde de la Musique. Christophe Desjardins plays on a Capicchioni viola.

Étudie l'alto auprès de Serge Collot et de Jean Dupouy au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, ainsi que de Bruno Giuranna à la Hochschule der Künste de Berlin. Lauréat du concours Maurice Vieux, il entre à la Monnaie de Bruxelles comme soliste avant d'intégrer l'ensemble intercontemporain en 1990. Christophe Desjardins se donne pour but de diffuser et élargir le répertoire de l'alto. Il a élaboré plusieurs spectacles favorisant le rayonnement de son instrument : *Il était une fois l'alto*, *Alto/Multiples*, ou *Chansons d'altiste*. Parmi les compositeurs qui ont écrit à son intention figurent Philippe Boesmans, Ivan Fedele, Michael Jarrell, Emmanuel Nunes, Jonathan Harvey, Michaël Levinas, Marco Stroppa ou encore Luciano Berio. Il a également été l'artisan de la création de la version pour sept altos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez et de la création française de *Naturale, su melodie siciliane* de Luciano Berio. Christophe

Desjardins se produit parallèlement en soliste avec les formations internationales les plus renommées : Concertgebouw d'Amsterdam, Südwestfunk-Sinfonieorchester, ORF-Sinfonieorchester, Orchestre national de Lyon. Son disque *Voix d'alto* (2004) consacré à Luciano Berio et Morton Feldman a obtenu de nombreuses récompenses : Diapason d'or, *fff* de Télérama, Choc du Monde de la Musique. Christophe Desjardins joue un alto de Capicchioni.

## Truls Mørk

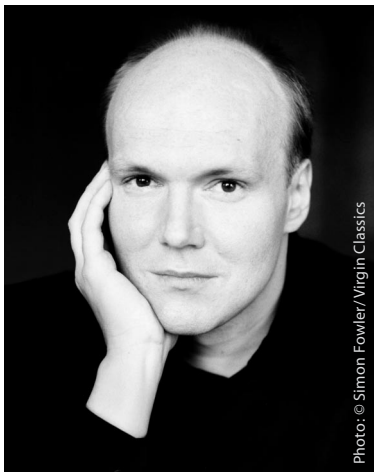


Photo: © Simon Fowler/Virgin Classics

Truls Mørk studierte bei Frans Helmerson, Heinrich Schiff und Natalia Schakowskaya. Als Preisträger zahlreicher Wettbewerbe gewann er unter anderem 1982 den Moskauer Tschaikowsky-Wettbewerb und 1986 den Naumburg-Wettbewerb in New York. Ebenfalls preisgekrönt sind seine Bach und Dvořák Einspielungen. Truls Mørk ist ein engagierter Interpret zeitgenössischer Musik. Er wirkte bei der Uraufführung von Pendereckis *Konzert für drei Celli* mit dem NHK Symphony

Orchestra unter Charles Dutoit mit (2001) und interpretierte Halldidi Hallgrímssons *Cellokonzert*.

Er spielt auf einem Cello von Domenico Montagnana (1723), das ihm von der norwegischen SR-Bank zur Verfügung gestellt wurde.

Truls Mørk studied with Frans Helmerson, Heinrich Schiff und Natalya Shakovskaya. His numerous awards to date include the Moscow Tchaikovsky Competition in 1982 and New York's Naumburg Competition in 1986. He has also won prizes for his recordings of Bach and Dvořák. Truls Mørk is a committed performer of contemporary music, and his world premières have included Krzysztof Penderecki's *Concerto for Three Cellos* with the NHK Symphony Orchestra under Charles Dutoit and Halldidi Hallgrímsson's *Cello Concerto*.

He plays a 1723 Domenico Montagnana instrument provided by SR Bank in Norway.

Étude auprès de Frans Helmerson, Heinrich Schiff et de Natalia Schakowskaya. Il a été lauréat de nombreux concours, notamment en 1982, à l'occasion du concours Tchaïkovsky de Moscou et en 1986 au concours Naumburg à New York. Ses enregistrements de Bach et de Dvořák ont été très remarqués. Truls Mørk s'engage en tant qu'interprète pour la musique de notre temps. Il a participé à la création du *concerto pour trois violoncelles* de Penderecki avec le NHK Symphony Orchestra sous la direction de Charles Dutoit (2001) et interprété le *concerto pour violoncelle* de Halldidi Hallgrímsson. Il joue un violoncelle de Domenico Montagnana de 1723, mis à sa disposition par la banque norvégienne SR-Bank.

## Frank Peter Zimmermann



Geboren 1965 in Duisburg, erstes Konzert mit Orchester im Alter von 10 Jahren. Studierte bei Valery Gradov, Saschko Gawriloff und Hermann Krebbers. Er gastierte bereits bei allen wichtigen Festivals und Orchestern weltweit. Neben zahlreichen Orchesterengagements ist Frank Peter Zimmermann regelmäßig in Kammermusikkonzerten zu hören. 1990 erhielt er den Premio del Accademia Musicale Chigiana in Siena, 1994 den Rheinischen Musikpreis und 2002 den Musikpreis der Stadt Duisburg. Frank Peter Zimmermann spielt eine Stradivari aus dem Jahr 1711, die einst Fritz Kreisler gehörte.

Born in Duisburg, Germany, in 1965, Zimmermann played his first concert with orchestra at the age of ten. Since completing his studies with Valery Gradov, Sashko Gavriloff and Hermann Krebbers, he has made guest appearances at all the important festivals and with all the major orchestras world-wide. In addition to numerous orchestral engagements, Zimmermann is regularly heard in chamber-music concerts. In 1990 he was awarded the Premio del Accademia Musicale Chigiana in Siena, in 1994 the Rhine Music Prize and in 2002 the Music Prize of the City of Duisburg. Frank Peter Zimmermann plays a 1711 Stradivarius that once belonged to Fritz Kreisler.

Né en 1965 à Duisbourg (Allemagne), il donne son premier concert avec orchestre à l'âge de 10 ans. Il étudie le violon auprès de Valery Gradov, Saschko Gawriloff et Hermann Krebbers. Il a joué à travers le monde dans le cadre de festivals prestigieux et s'est produit avec des orchestres de renom. Outre ses engagements nombreux dans différents orchestres, Frank Peter Zimmermann se produit régulièrement en musique de chambre. En 1990, il obtient le Premio del Accademia Musicale Chigiana à Sienne, en 1994 le Rheinische Musikpreis et en 2002, le prix de la musique de la Ville de Duisbourg. Frank Peter Zimmermann joue un Stradivarius de 1711 qui a appartenu à Fritz Kreisler.

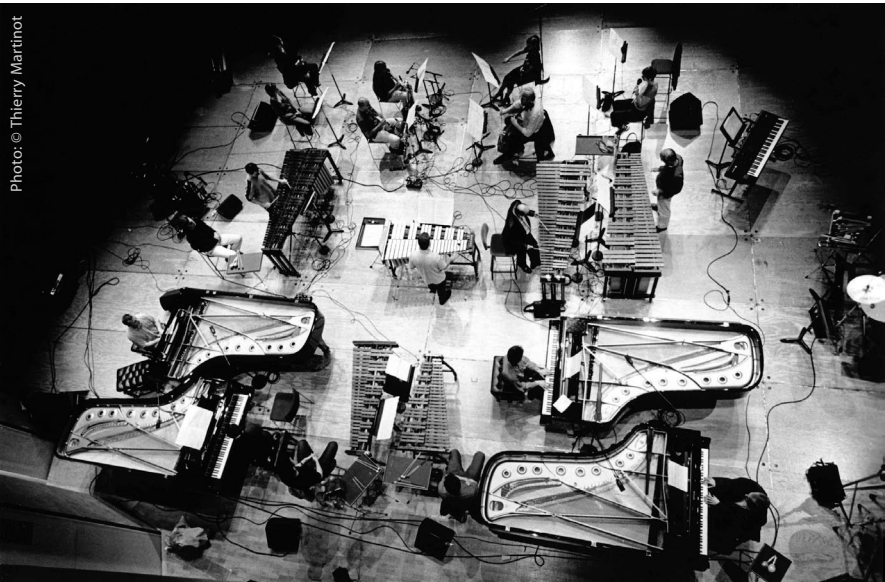


Photo: © Thierry Martinot

## Ensemble intercontemporain

Das Ensemble intercontemporain wurde 1976 von Pierre Boulez mit Unterstützung von Michel Guy, der damals Staatssekretär für Kultur war, gegründet. Es ist ein Orchester, bestehend aus 31 Solisten, die eine Leidenschaft gemeinsam haben – die Begeisterung für die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts bis hin zur jüngsten Gegenwart. Die Musiker, die ein ständiges Orchester bilden, sorgen für die Verbreitung, Vermittlung und Uraufführung von Werken wie sie in den Statuten des Orchesters vorgesehen wurden.

Unter der musikalischen Leitung Susanna Mälkkis arbeiten die Musiker zusammen mit den Komponisten an der Erforschung von Instrumentaltechniken sowie an Projekten, die verschiedene Kunstrichtungen wie Musik, Tanz, Theater, Film, Video und bildende Künste zusammenfließen lassen.

Jedes Jahr gibt das Ensemble intercontemporain neue Werke in Auftrag und führte diese auf - Werke, die sein eigenes Repertoire bereichern und neue Höhepunkte in der Musik des 20. Jahrhunderts darstellen. Musiktheater für junges Publikum, Maßnahmen zur Ausbildung junger Orchestermusiker, Dirigenten und Komponisten sowie zahlreiche Projekte zur Sensibilisierung des Publikums zeugen von einem großen und international anerkannten Engagement im Dienste der Weitergabe von Musik und der Ausbildung auf diesem Gebiet.

Das Ensemble intercontemporain, das seit 1995

seinen ständigen Sitz in der Cité de la musique in Paris hat, macht Aufnahmen und Auftritte sowohl in Frankreich als auch in zahlreichen Ländern in der ganzen Welt, wohin es von großen internationalen Festivals eingeladen wird.

In 1976, Pierre Boulez founded the Ensemble intercontemporain with the support of Michel Guy, who was Minister of Culture at the time. The Ensemble's 31 soloists share a passion for 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century music. They are employed on permanent contract, enabling them to fulfill the major aims of the Ensemble: performance, creation and education for young musicians and the general public.

Under the artistic direction of Susanna Mälkki, the musicians work in close collaboration with composers, exploring instrumental techniques and developing projects that interweave music, dance, theater, film, video and visual arts. New pieces are commissioned and performed on a regular basis. These works enrich the Ensemble's repertory and add to the corpus of 20<sup>th</sup> century masterworks.

The Ensemble is renowned for its strong emphasis on music education: concerts for kids, creative workshops for students, training programs for future performers, conductors, composers, etc.

Based at the Cité de la Musique (Paris) since 1995, the Ensemble performs and records in France and abroad, taking part in major festivals worldwide.

Créé par Pierre Boulez en 1976 avec l'appui de Michel Guy, alors secrétaire d'État à la Culture, l'Ensemble intercontemporain réunit 31 solistes partageant une même passion pour la musique du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. Constitués en groupe permanent, ils participent aux missions de diffusion, de transmission et de création fixées dans les statuts de l'Ensemble. Placés sous la direction musicale de Susanna Mälkki, ils collaborent, au côté des compositeurs, à l'exploration des techniques instrumentales ainsi qu'à des projets associant musique, danse, théâtre, cinéma, vidéo et arts plastiques. Chaque année, l'Ensemble commande et joue de nouvelles œuvres, qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX<sup>e</sup> siècle. Les spectacles musicaux pour le jeune public, les activités de formation des jeunes instrumentistes, chefs d'orchestre et compositeurs ainsi que les nombreuses actions de sensibilisation des publics, traduisent un engagement profond et internationalement reconnu au service de la transmission et de l'éducation musicale.

En résidence à la Cité de la musique (Paris) depuis 1995, l'Ensemble se produit et enregistre en France et à l'étranger où il est invité par de grands festivals internationaux.

## NDR Sinfonieorchester

Das NDR Sinfonieorchester wurde 1945 als *Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks* gegründet. Sitz des auf allen Bühnen dieser Welt vertretenen Orchesters ist Hamburg. Seit 2004 ist Christoph von Dohnányi Chefdirigent.

*The North German Radio (NDR) Symphony Orchestra* was founded in 1945. Based in Hamburg, the orchestra can be heard in concert halls throughout the world. Christoph von Dohnányi has held the post of principal conductor since 2004.

L'orchestre symphonique de la NDR a été créé en 1945 sous le nom de *Sinfonieorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks*. L'orchestre qui s'est produit dans le monde entier a son siège à Hambourg. Depuis 2004, son chef d'orchestre permanent est Christoph von Dohnányi.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / All artist biographies at [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com) / Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante : [www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)

English translations: Joanna King, John Winbigler  
Traductions françaises : Chantal Niebisch

**JOHANNES MARIA STAUD**  
Apeiron

Berliner Philharmoniker  
Sir Simon Rattle  
WDR Sinfonieorchester Köln  
Lothar Zagrosek  
**0012672KAI**

**ISABEL MUNDRY**  
Dufay-Bearbeitungen  
Traces des Moments  
Sandschleifen

ensemble recherche  
**0012642KAI**

**HANS ZENDER**  
Shir Hashirim

SWR-Vokalensemble Stuttgart  
SWR Sinfonieorchester  
Baden-Baden und Freiburg  
Sylvain Cambreling  
**0012612KAI**

**BEAT FURRER**  
FAMA

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

**OLGA NEUWIRTH**  
Lost Highway

Klangforum Wien  
Johannes Kalitzke  
**0012542KAI**

**BERNHARD LANG**  
Das Theater der Wiederholungen

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

**LUIGI NONO**  
No hay caminos...  
Hay que caminar...  
Caminantes...Ayacucho

Solistenchor Freiburg  
WDR Rundfunkchor Köln  
WDR Sinfonieorchester Köln  
**0012512KAI**

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

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

**MATTHIAS PINTSCHER**  
Musik aus Thomas Chatterton  
Fünf Orchesterstücke  
Choc

Urban Malmberg  
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin  
Klangforum Wien  
Sylvain Cambreling  
**0012052KAI**

CD-Digipac by  
Optimal media production GmbH  
D-17207 Röbel/Müritz  
<http://www.optimal-online.de>

® & © 2007 KAIROS Production  
[www.kairos-music.com](http://www.kairos-music.com)  
[kairos@kairos-music.com](mailto:kairos@kairos-music.com)

**KAIROS**