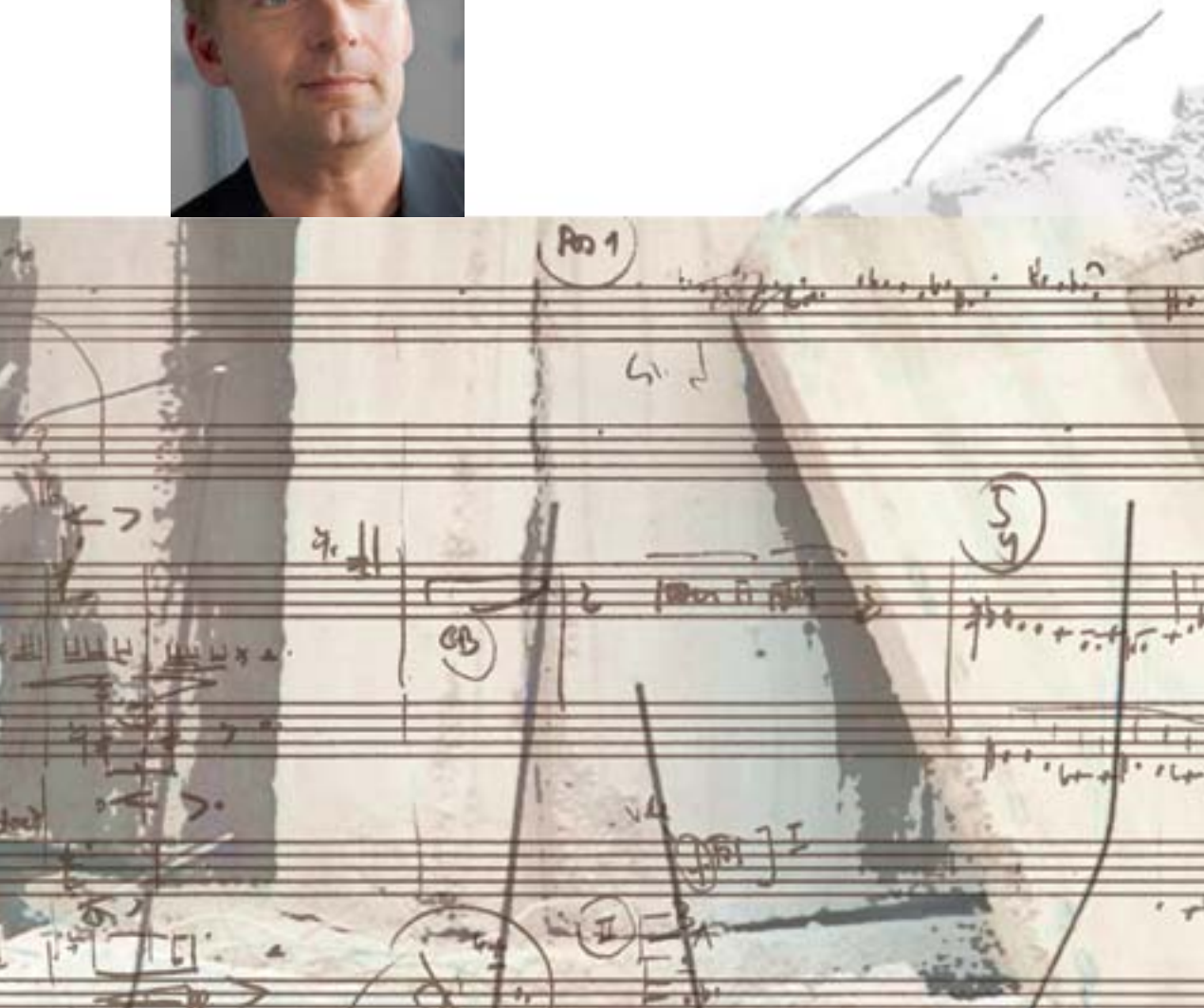


ROCHE COMMISSIONS

Matthias Pintscher



CARNEGIE HALL

THE CLEVELAND
ORCHESTRA
FRANZ WELSER-MOST
MUSIC DIRECTOR

LUCERNE FESTIVAL



ROCHE COMMISSIONS

IMPRESSUM / PUBLISHER'S IMPRINT

HERAUSGEBER / PUBLISHED BY

Carnegie Hall, New York

The Cleveland Orchestra

LUCERNE FESTIVAL

Roche

PROJEKTLÉITUNG / PROJECT MANAGEMENT

Vivian Beetle, Roche

REDAKTION / EDITORIAL OFFICE

Basil Rogger, LUCERNE FESTIVAL

PHOTOGRAPHIEN / PHOTOGRAPHS

Emanuel Ammon, Luzern

Roche MediaLibrary

PARTITUR / SCORE

© 2012 by Bärenreiter Verlag, www.baerenreiter.com

Reproduced with kind permission of the publisher.

ÜBERSETZUNGEN / TRANSLATIONS

Thomas May, Seattle

Christa Zeller, Zürich

LEKTORAT / COPYEDITING

Thomas May, Seattle

Basil Rogger

UMSCHLAGGESTALTUNG / COVER DESIGN

María Inés Klose, Basel

SATZ UND GESTALTUNG / TYPESETTING AND DESIGN

Andrea Mettler, LUCERNE FESTIVAL

DRUCK / PRINTING

UD Print AG, Luzern

BINDEARBEITEN / BOOKBINDING

Buchbinderei Grollimund AG, Reinach BL

© 2012 Roche

ROCHE COMMISSIONS

MATTHIAS PINTSCHER

INHALTSVERZEICHNIS

6	VORWORT
10	PHOTOGRAPHISCHE IMPRESSIONEN
	Stefana Sabin
22	DIE KLARHEIT DER KLANGFARBEN. ZUR EINLEITUNG
	Markus Fein
34	DAS RAUSCHEN DER GRENZEN. ÜBER DAS VERHÄLTNIS VON MUSIK UND BILDENDER KUNST IM WERK VON MATTHIAS PINTSCHER
	Norbert Abels
62	AUSFORMUNGEN. BETRACHTUNGEN ZU SPRACHMUSIK UND MUSIKSPRACHE BEI MATTHIAS PINTSCHER
	Paul Griffiths
84	«O MIROIR!»
	Max Nyffeler
108	EIN BILD SCHÖPFERISCHER ZERSTÖRUNG. ZU MATTHIAS PINTSCHERS NEUEM WERK <i>CHUTE D'ÉTOILES</i>
	Matthias Pintscher
122	<i>CHUTE D'ÉTOILES</i> – AUSCHNITTE AUS DER PARTITUR
	Julia Cloot
134	«AUSRICHTUNG VON KLANG IM RAUM UND IN DER ZEIT». SOLOINSTRUMENTE, ORCHESTERPARTS UND IHRE KONSTELLATIONEN IN WERKEN VON MATTHIAS PINTSCHER
	Margarete Zander
154	MUSIK SOLL FREIHEIT UND TRADITION ATMEN. DER DIRIGENT MATTHIAS PINTSCHER
	Christa Zeller
174	MATTHIAS PINTSCHER – BIOGRAPHIE UND WERKVERZEICHNIS
198	AUSWAHLDISKOGRAPHIE UND AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE
208	AUTORENSPIEGEL

TABLE OF CONTENTS

7	FOREWORD
11	PHOTOGRAPHIC IMPRESSIONS
	Stefana Sabin
23	THE CLARITY OF SOUND COLORS: AN INTRODUCTION
	Markus Fein
35	THE ENIGMATIC SOUND OF BOUNDARIES: ON THE RELATIONSHIP BETWEEN MUSIC AND VISUAL ART IN THE WORK OF MATTHIAS PINTSCHER
	Norbert Abels
63	FORMING LINGUISTIC SHAPES: REFLECTIONS ON MUSIC AS LANGUAGE AND MUSICAL LANGUAGE IN MATTHIAS PINTSCHER
	Paul Griffiths
85	“O MIROIR!”
	Max Nyffeler
109	A METAPHOR FOR CREATIVE DESTRUCTION: ON MATTHIAS PINTSCHER’S NEW WORK <i>CHUTE D'ÉTOILES</i>
	Matthias Pintscher
123	<i>CHUTE D'ÉTOILES</i> : EXCERPTS FROM THE SCORE
	Julia Cloot
135	“THE DIRECTION OF SOUND IN SPACE AND TIME”: SOLO INSTRUMENTS, ORCHESTRA PARTS, AND THEIR CONFIGURATIONS IN WORKS BY MATTHIAS PINTSCHER
	Margarete Zander
155	MUSIC SHOULD EMANATE FREEDOM AND TRADITION: MATTHIAS PINTSCHER AS CONDUCTOR
	Christa Zeller
175	MATTHIAS PINTSCHER – TIMELINE: LIFE AND WORKS
199	SELECTED DISCOGRAPHY AND SELECTED BIBLIOGRAPHY
209	CONTRIBUTORS

VORWORT

Roche Commissions wurde von Roche ins Leben gerufen, um zeitgenössischen Komponisten die Möglichkeit und die Herausforderung zu bieten, in ihrem künstlerischen Feld in noch unerschlossene Gebiete vorzustossen – genau so wie Wissenschaftler im Gesundheitsbereich unkonventionelle Lösungsansätze verfolgen müssen. *Roche Commissions* hat zum Ziel, Innovation in den Wissenschaften und Innovation in den Künsten in einen Dialog zu bringen. Als Matthias Pintscher – der Komponist, dessen Werk dieses Jahr im Rahmen von *Roche Commissions* uraufgeführt wird – Roche besuchte, um gemeinsam mit Forschern ihre jeweiligen Wirkungsfelder zu untersuchen und zu vergleichen, kommentierte er: «Inspiration kommt zu einem guten Teil aus Erfahrung und trotzdem kann man sie nicht erzwingen – es bleibt nur die Geduld. Die Momente der Inspiration sind dünn gesät. Plötzlich ist etwas da – ohne Vorankündigung. Und dann beginnt man, es genau zu betrachten, zu untersuchen, damit zu arbeiten. Man ist stets aufs Neue daran, sich darauf einzustellen.» Roche ist ausserordentlich dankbar, Matthias Pintschers Einblicke und Inspirationen zu den *Roche Commissions* willkommen zu heissen.

Bereits zum sechsten Mal gelangt im Jahr 2012 im Rahmen von *Roche Commissions* ein Orchesterwerk eines zeitgenössischen Komponisten zur

FOREWORD

Roche launched *Roche Commissions* to offer composers in contemporary music the challenge and opportunity to forge new frontiers in their artistic field, much as scientists are compelled to pursue unconventional solutions in healthcare. The project aims to link innovation in art with innovation in science. When Matthias Pintscher, who is the composer of this year's premiere within *Roche Commissions*, visited with Roche scientists to explore and contrast their respective realms, he commented: "Inspiration comes a great deal from experience and yet you can't force it; you have to be patient. Moments of inspiration are very sparse. Suddenly something falls into place and there it is. And then you start working with it, start looking inside. You are constantly tuning." Roche is extremely pleased to welcome Matthias Pintscher's insights and inspiration to *Roche Commissions*.

A new orchestral work by a contemporary composer will receive its world premiere under the auspices of *Roche Commissions* for the sixth time in 2012. The Cleveland Orchestra under the direction of Franz Welser-Möst will unveil this new work at the Lucerne Summer Festival in 2012 and then give its North American premiere in November 2012 at Carnegie Hall in New York. The recipient of the commission for this unique

Uraufführung. Auch in diesem Jahr wird das neue Werk vom Cleveland Orchestra unter der Leitung von Franz Welser-Möst am Luzerner Sommerfestival uraufgeführt und erlebt im November 2012 in der New Yorker Carnegie Hall seine US-amerikanische Premiere. Der Empfänger des Auftrags dieses einzigartigen Projekts zur Förderung der zeitgenössischen Musik, das von Roche in Partnerschaft mit LUCERNE FESTIVAL, der Carnegie Hall, New York und The Cleveland Orchestra ausgerichtet wird, ist der aus Deutschland stammende und heute in New York und Paris lebende Komponist Matthias Pintscher. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

Matthias Pintschers ganzes Leben ist der Musik verpflichtet: Bereits während der Schulzeit lernt er Klavier, Schlagzeug und Geige, als Fünfzehnjähriger dirigiert er erstmals ein Sinfonieorchester, mit siebzehn beginnt er zu komponieren und mit neunzehn wird er von Hans Werner Henze zu einem Kompositionskurs nach Italien eingeladen. Sein seit dem zwanzigsten Lebensjahr entstandenes kompositorisches Œuvre umfasst mehr als sechzig veröffentlichte Kompositionen vom Solo- bis zum grossbesetzten Orchesterwerk, eine Oper und zwei Tanztheater. Aber nicht nur die Komposition, sondern auch die akademische Lehre (mit Professuren in München und New York) sowie insbesondere das Dirigieren sind zentrale Bestandteile von Pintschers Schaffen. So wird er etwa 2013 in Paris die Nachfolge von Susanna Mälkki antreten und Leiter des Ensemble intercontemporain werden.

Chute d'Étoiles, der Name neuen Komposition, ist auch der Titel eines Werkes des deutschen Künstlers Anselm Kiefer. Deshalb heisst *Chute d'Étoiles* im Untertitel auch «Hommage à Anselm Kiefer». Bereits früher liess sich Matthias Pintscher von Werken aus der bildenden Kunst inspirieren. Als Zeugen dieser Auseinandersetzung sind im vorliegenden Buch Arbeiten von Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Cy Twombly und anderen abgebildet.

Dass *Chute d'Étoiles* vom Cleveland Orchestra uraufgeführt wird, ist für Matthias Pintscher mehr als eine glückliche Fügung, denn mit ihm ist er besten vertraut: bereits 2000 bis 2002 weilte er als Composer-in-Residence in Cleveland und das Orchester hat schon mehrere Werke von ihm uraufgeführt.

Gemeinsam mit dem Orchester und den beiden Institutionen in Luzern und New York möchte Roche mit diesem Buch ihre tiefe Dankbarkeit und Freude an der neuen Komposition von Matthias Pintscher zum Ausdruck bringen.

project promoting contemporary music, which is organized by Roche in partnership with LUCERNE FESTIVAL, Carnegie Hall in New York, and The Cleveland Orchestra, is the composer Matthias Pintscher, a native of Germany who currently lives in New York and Paris. This book is dedicated to him.

Matthias Pintscher's entire life is dedicated to music. During his school years he learned piano, percussion, and violin, and by the age of 15 he was already conducting an orchestra. He began composing when he was 17, and at 19 he was invited by Hans Werner Henze to come to Italy to take part in a composition class. Since the age of 20 he has written more than 60 published compositions, creating a catalogue that ranges from solo works to large orchestral canvases and that also encompasses an opera and two dance theater scores. Yet not only composition but teaching (with two professorships in Munich and New York) and especially conducting also play central roles in Pintscher's creative life. For example, in 2013 he will succeed Susanna Mälkki as director of the Ensemble intercontemporain in Paris.

Chute d'Étoiles, the name of Pintscher's new composition, is likewise the title of a work by the German artist Anselm Kiefer. Hence *Chute d'Étoiles* also carries the subtitle "Hommage à Anselm Kiefer." In his earlier compositions, Pintscher had similarly found inspiration in works of visual art. The present book bears witness to this engagement by including reproductions of artworks by Anselm Kiefer, Joseph Beuys, Cy Twombly, and others.

The fact that *Chute d'Étoiles* is being premiered by The Cleveland Orchestra is more than a happy coincidence for Matthias Pintscher: of all the great American orchestras, it is this ensemble with which he has enjoyed the most long-standing relationship and is most familiar. From 2000 to 2001 he served as composer-in-residence in Cleveland, and the Orchestra has premiered several of his works.

Together with the orchestra and the two institutions in Lucerne and New York, Roche is delighted to express its deep gratitude for Matthias Pintscher's new composition with this book.

PHOTOGRAPHISCHE IMPRESSIONEN

Matthias Pintscher zu Besuch bei Roche

Matthias Pintscher, der in Paris und in New York lebt, hatte im Frühling 2012 Gelegenheit, der Roche einen Besuch abzustatten. In diesem Rahmen trafen sich Pintscher und Severin Schwan, der Chief Executive Officer der Roche-Gruppe, zu einem intensiven Gespräch. Zudem besuchte Pintscher mehrere Forscherinnen und Forscher an ihren Wirkungsstätten und erhielt so Einblicke in ihre Labors, ihre Projekte und ihre Interessen. Die nachfolgenden Bilder dokumentieren – lediglich ansatzweise – diese lebhaften Auseinandersetzungen, in denen künstlerische und wissenschaftliche Denk-, Innovations- und Reflexionsweisen in Kontakt kamen und während eines ganzen Tages zu anregenden und bereichernden Diskussionen zwischen dem Komponisten und den Forschern führten.

PHOTOGRAPHIC IMPRESSIONS

Matthias Pintscher Visiting Roche

In Spring 2012 Matthias Pintscher, who lives in Paris and New York, had the opportunity to pay a visit to Roche. Related to this visit, Pintscher and Severin Schwan, Chief Executive Officer of the Roche Group, spent time together engaging in a deeply involved conversation. Pintscher was also able to meet with researchers going about their work and thus to gain insights into their projects and interests and into what transpires in their laboratories. The following images – though giving us only a glimpse – attempt to convey this lively encounter, in which artistic and scientific ways of thinking, innovating, and reflecting were brought together for a full day of the most intensive mutual discussion possible.



PHOTOGRAPHISCHE IMPRESSIONEN

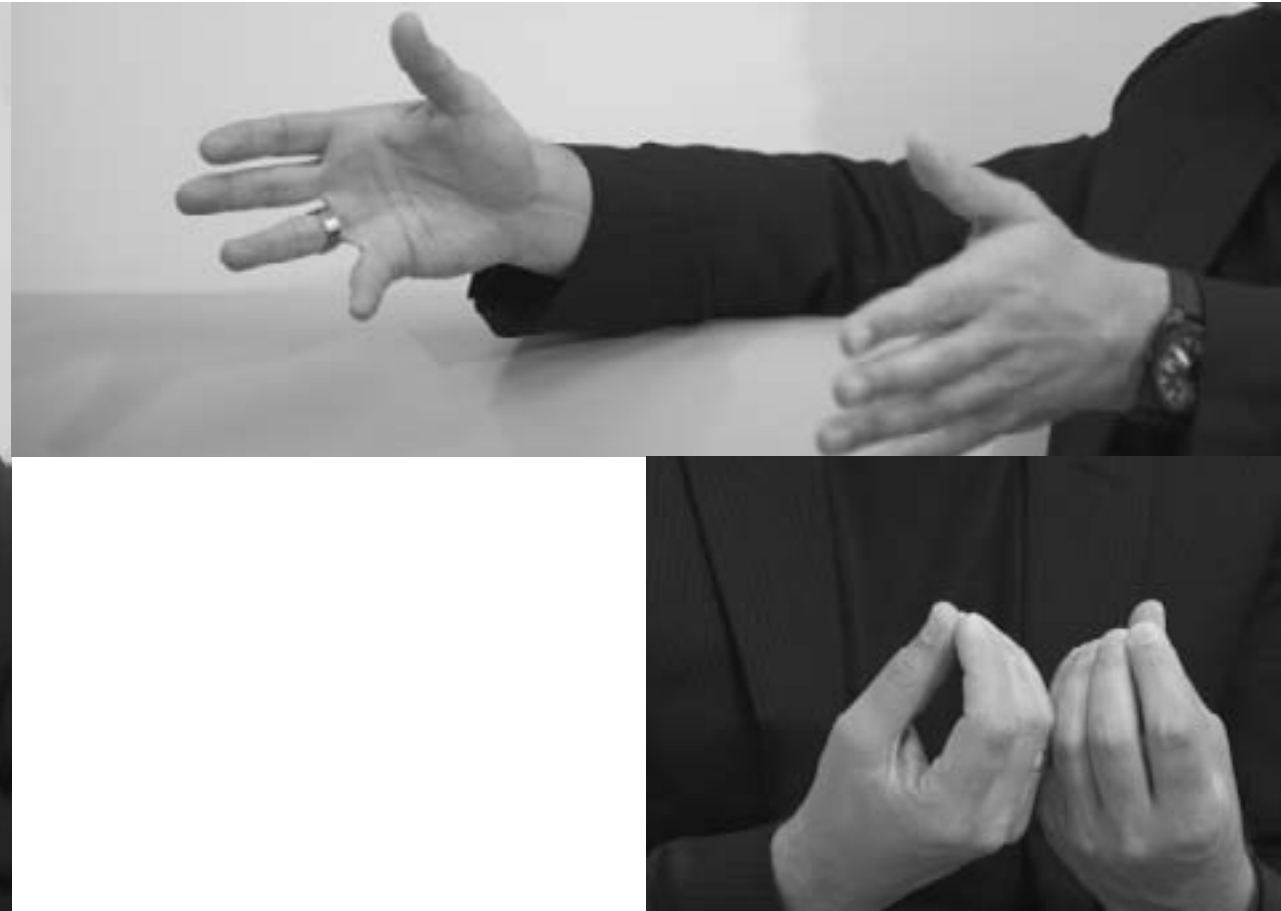


PHOTOGRAPHIC IMPRESSIONS









Stefana Sabin

DIE KLARHEIT DER KLANGFARBEN

Zur Einleitung

In das Fundament des Konzerthauses Dortmund wurde ein Skizzenblatt von ihm eingemauert, immerhin neben einer *Fidelio*-Partitur, einer Bibel und einem Pfennig. Bei der Eröffnung der Hamburger Elbphilharmonie wird eine Komposition von ihm uraufgeführt. Seine Orchesterstücke werden von berühmten Orchestern wie den Berliner Philharmonikern und dem Chicago Symphony Orchestra unter renommierten Dirigenten wie Pierre Boulez oder Christoph Eschenbach auf glanzvollen Konzertbühnen wie der New Yorker Carnegie Hall oder der Frankfurter Alten Oper aufgeführt und es sind immer wieder besondere Solisten, die sich für seine Musik begeistern, wie der Cellist Truls Mørk oder die Sopranistin Marisol Montalvo. Er ist, stellte das amerikanische Online-Magazin *andante* fest, «der begehrteste Komponist auf der internationalen Bühne»: Matthias Pintscher, 1971 im nordrhein-westfälischen Marl geboren, seit 1991 mit zahlreichen Stipendien und Preisen ausgezeichnet, ist ein Star.

Der lang gezogene, changierende und irisierende Ton, die differenzierte Instrumentierung und die eigentümliche Vorliebe für hohe Register machen den typischen, inzwischen erkennbaren Pintscher-Klang aus. Zwar steht Pintschers Vorliebe für grosse Orchesterbesetzungen in einer spätro-

Stefana Sabin

THE CLARITY OF SOUND COLORS

An Introduction

Buried inside a time capsule in the foundation of the Dortmund Concert Hall, alongside a copy of the score of *Fidelio*, a Bible, and a penny, is a sheet of his musical sketches. The opening of Hamburg's Elbphilharmonie was marked by the unveiling of one of his compositions. His orchestral pieces are premiered by such famous orchestras as the Berlin Philharmonic and the Chicago Symphony Orchestra, under renowned conductors like Pierre Boulez and Christoph Eschenbach, and are featured in programs at illustrious venues, from Carnegie Hall in New York to Frankfurt's Alte Oper. Meanwhile, exceptional soloists such as cellist Truls Mørk and soprano Marisol Montalvo are unfailingly inspired by his music. As the American online magazine *andante* noted, he is "the most sought-after composer on the international stage." Matthias Pintscher, born in 1971 in Marl in the German state of North Rhine-Westphalia and the recipient of numerous grants and awards since 1991, is a star.

Sustained, shimmering, iridescent notes, nuanced instrumentation, and an idiosyncratic penchant for high registers comprise what has become the characteristic and recognizable Pintscher sound. To be sure, his preference for deploying a large orchestral apparatus belongs to a late-Romantic

mantischen Tradition, aber sein Umgang mit dem Klangmaterial ist an der postmodernen minimalistischen Musik geschult und seine Rückgriffe auf moderne technische Möglichkeiten zeigen seine Verankerung in der Gegenwartsmusik auf.

Inmitten flirrender Klangfarben blitzen gelegentlich grelle Reminiszenzen an die Tonalität auf, aber Pintscher benutzt nur selten – und dann dramaturgisch gezielt – Klangballungen. Vielmehr setzt er auch bei gross besetzten Werken das Instrumentarium zur Differenzierung des Materials ein – so zum Beispiel in den *Fünf Orchesterstücken* (1997), die sowohl im Titel als auch in der Orchestrierung an Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (1909) angelehnt sind. Noch differenzierter als Schönberg kalkuliert Pintscher schillernde Spaltklänge und kontrastiert sie mit explosiven Eruptionen.

Auch in seinem Cellokonzert *Reflections on Narcissus* (2004/05), das Truls Mørk uraufführte, benutzt Pintscher ein grosses Orchester und lässt Klänge entstehen, die trotz ihrer Komplexität fast filigran wirken. *Reflections on Narcissus* ist ein dramatisches Stück, in dem die selbstreferentielle Spiegelung zugunsten einer selbstreflexiven Befragung aufgelöst wird. So ist ein dramaturgischer Höhepunkt des Konzerts die Stelle, wo eine virtuose Solistenpassage vom Solocellisten des Orchesters sozusagen gespiegelt wird. In dieser Passage inszeniert Pintscher ein Gespräch zwischen den Instrumenten. Es gehört zu Pintschers Umgang mit dem Orchester, dass er das Klangmaterial – manchmal auch nur einen einzelnen Ton – zwischen den Instrumenten bzw. zwischen Orchester und Soloinstrument wandern lässt. Musik sei, sagt er, ein Dialog: zwischen Komponisten und Musikern, zwischen Musikern und Dirigenten, zwischen Dirigenten und Komponisten, zwischen Komponisten und Publikum.

Vielleicht wegen des Instrumentendialogs hat er vor allem Orchesterstücke komponiert. «Das Orchester ist mein Instrument», hat er schon vor Jahren einmal gesagt. Und vielleicht tritt er wegen des Komponisten-Dirigenten-Orchester-Dialogs immer wieder auch als Dirigent auf: nicht nur seine eigene Werke, sondern ebenso Werke des allgemeinen Konzertrepertoires hat er immer wieder dirigiert.

Tatsächlich ist die dirigentische Praxis den unverwechselbaren Instrumentierungen der gross angelegten Orchesterstücke und seinem Umgang mit dem Material anzumerken. Die Eleganz seiner Orchestermusik lässt eine

tradition, yet Pintscher's treatment of his sound material betrays the influence of postmodern Minimalist music, while his recourse to the possibilities enabled by modern technical developments reveals how deeply he is rooted in contemporary music.

Dazzling reminiscences of tonality occasionally flash by amid glaring sound colors, but Pintscher only rarely avails himself – and then only for a dramaturgically motivated purpose – of tone clusters. Instead, even in works calling for large orchestra he uses his arsenal of instruments as a palette to differentiate his material with subtlety – as for example in *Fünf Orchesterstücke* (1997), whose title and orchestration alike are modeled after Schoenberg's *Fünf Orchesterstücke* (Op. 16) of 1909. Yet Pintscher surpasses even Schoenberg in the nuance with which he constructs his scintillating fissures of sound, setting them off in contrast through explosive eruptions.

Another example is his cello concerto *Reflections on Narcissus* (2004-05), which was premiered by Truls Mørk. Here Pintscher calls for a large orchestra to generate sounds that, for all their complexity, have an almost delicate effect. *Reflections on Narcissus* is a dramatic piece of double mirroring in which the mirroring of the self (self-referential in the myth) dissolves into a self-reflexive act of interrogation of the myth. Thus, in dramaturgical terms, a highpoint of the concerto is the place in which a virtuoso passage for the soloist is, so to speak, mirrored by the orchestra's principal cello. Pintscher stages a conversation between the two instruments in this passage. It is typical of his treatment of the orchestra to allow the musical material – and sometimes even just a single note – to migrate between the instruments or, as the case may be, between orchestra and soloist. Music, Pintscher says, is a dialogue: a dialogue between composers and musicians, between musicians and conductors, between conductors and composers, between composers and audiences.

Perhaps this concept of a dialogue between instruments has led Pintscher to focus in particular on composing orchestral pieces. "The orchestra is my instrument," he once said some years ago. And perhaps it is the dialogue among composers, conductors, and orchestras that prompts him again and again to assume the conductor's role, too, as he interprets not just his own works but works from the general concert repertoire as well.

Affinität zu Pierre Boulez erkennen. Boulez hat immer wieder Pintschers Musik aufgeführt, so im Herbst 2007 *towards Osisris*. Pintscher sass im Saal, die Aufführung wurde zu einer Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten und dem Dirigenten. Er kenne Pintschers Stil, sagte damals Boulez, und wisse, «welche Klangfärbungen, was für eine Dynamik, welche Tempi» der Komponist selber hören möchte.

Auch bei den Proben zu der deutschen Erstaufführung seiner Oper *L'Espace dernier* (2008) in Frankfurt war Pintscher dabei. Er sass während der Aufführung mit am elektronischen Klangbearbeitungsstützpunkt. Diese Oper, in der er seine Geschichte vom Leben und Werk des französischen Dichters Arthur Rimbaud erzählt, ist in Pintschers Schaffen ein wichtiges Werk: Mit ihr kehrte er nach zehn Jahren zum Musiktheater zurück und destruierte es zugleich, indem er auf eine Handlung verzichtete und stattdessen eine Textcollage aus Gedichtfetzen und Briefstellen statt eines Librettos entwarf und keine Figuren, sondern nur Stimmlagen («Sopran», «Tenor», «Koloratur-sopran», «Bassbariton») auftreten liess. Musikalisch vorsichtig, mit langen Ein- und Ausschwingvorgängen näherte er sich dem Rausch der Rimbaudschen Sprache und betrieb Textbefragung als existentielle Verwunderung.

Eine ähnlich luzide und dennoch emotionale Färbung prägt sowohl Pintschers Stück für Cello und Klavier, das unter dem Titel *Uriel* beim Jerusalem Festival 2011 uraufgeführt wurde, als auch sein zweites Violinkonzert, das er für Julia Fischer komponiert und *Mar'eh* genannt hat. Das hebräische Wort «Mar'eh» bedeutet Antlitz, aber auch Aura oder Erscheinung – es kann, sagte Pintscher, «die Aura eines Gesichtes meinen, eine schöne Erscheinung, etwas Wunderbares» suggerieren. Pintscher knüpfte an seinen Violinzyklus *Study for Treatise on the Veil* an und verlieh dem Konzert ein Pathos, das technisch verbrämt ist. «Für die Geige ein einziger liedhafter Bogen über mehr als zwanzig Minuten, für das Orchester transparente Klanglichkeit und Farbenmelodie», beschreibt Pintscher sein Violinkonzert, das als Auftragswerk von LUCERNE FESTIVAL, vom London Philharmonic Orchestra und der Alten Oper Frankfurt entstand. Der Partitur stellte Pintscher einen Hinweis auf Luigi Nono voran: «presenze – memorie – colori – respiri». So geht es in diesem Stück, bei aller Gegenwärtigkeit, auch um das Erinnern: Im Aufschweifen schwingt das Vergangene mit. Das Orchester ist Teil der transparenten Klanglichkeit, antwortet in dem Gestus, den die Geige evoziert und realisiert

Indeed Pintscher's practical experience in conducting has left its mark on the highly distinctive instrumentation of his pieces for large orchestra and in his treatment of material. The elegance of his orchestral music shows an affinity for Pierre Boulez, who in fact has frequently performed Pintscher's music – for example, *towards Osisris*, which he conducted in 2007. Pintscher was present in the hall on that occasion, and the performance became a collaboration between composer and conductor. At the time, Boulez said that he knew Pintscher's style and that he understood “what sound colors, what sort of dynamics, what tempi” the composer himself wanted to hear.

Pintscher was also in attendance during rehearsals for the German premiere of his opera *L'Espace dernier* (2008) in Frankfurt. While the performance took place, he sat at the mixing desk. This opera, in which he recounts his own story of the life and work of the French poet Arthur Rimbaud, is an important work in Pintscher's creative *œuvre*. It was in this opera that he returned to musical theater after an absence of ten years – and at the same time deconstructed it by rejecting a conventional plot and libretto and instead designing a text collage made of scraps of poetry and extracts from letters, in which voice types rather than individual characters appear (“soprano,” “tenor,” “coloratura soprano,” “bass baritone”). With musical deliberation, and using processes of prolonged buildup and decay, he approximated the rapture of Rimbaud's language and pursued the hermeneutic implications of the text as a source of existential wonder.

A similarly lucid and yet emotional coloration characterizes *Uriel*, a piece by Pintscher for cello and piano that was premiered at the Jerusalem Festival in 2011, as well as his second violin concerto, which he composed for Julia Fischer and gave the name *Mar'eh* – a Hebrew word meaning “countenance” but also “aura” or “manifestation.” According to Pintscher, the word can additionally connote “the aura of a face, a beautiful vision, something wonderful.” Pintscher drew on his cycle for violin *Study for Treatise on the Veil*, endowing the concerto with a pathos that is veiled by technique. “For the violin, a single songlike arc lasting over twenty minutes, for the orchestra a transparent sonority and color melody,” is how Pintscher describes this violin concerto, a work commissioned by LUCERNE FESTIVAL, the London Philharmonic Orchestra, and the Alte Oper Frankfurt.

eine eigene Form von Klangfarbenmelodie. «Es gibt drei Flöten, die durch die spezifischen prismatischen Spieltechniken, die ich mir in meinem Flötenkonzert *Transir* erarbeitet habe, eine herausgehobene Position haben. Sie kommentieren durchweg das Violinspiel, antworten immer kammermusikalisch auf die Geige. Dies streut sich dann weiter in die gebrochene, spektrale Klanglichkeit des Orchesters. Der Satz ist immer leicht, nie kompakt oder heftig, sondern durchsichtig, perspektivisch antwortend auf die feine Zeichnung der Geige in diesem Klangraum.»

Immer wieder lässt Pintscher aus der Stille heraus plötzliche Klangaktionen entstehen, auf die verschiedenen Instrumentengruppen reagieren – so auch in der Ensemblekomposition *Bereshit*, die Anfang 2012 vom Ensemble intercontemporain uraufgeführt wurde. *Bereshit* ist das erste Wort der Torah – «im Anfang» übersetzte Martin Buber – und es bezeichnet den Anfang aller Anfänge. So will Pintscher die Schöpfung als schöpferischen Akt erfahrbar machen, wobei die Suggestion vom Entstehen der Dinge zugleich als Metapher für die Wahrnehmung, für das Bewusstwerden des Menschen dient. Pintscher versucht einen musikalischen Reflex dieses philosophischen Prozesses zu formulieren. «*Bereshit* entsteht aus einem Anfangsklang wie aus dem absoluten Nichts, aus einem Ton, der in perkussive Geräusche absinkt, aus denen sich dann Elemente herauslösen und verdichten. Es ist ein sehr vegetatives Stück, das Material wird quasi chronologisch behandelt, es erschliesst sich langsam. Die Komposition entsteht aus der Idee, ein ganzes Kompendium an Klängen, Gesten, Rhythmen, Orchestrationen aus einem Urzustand von Klang herauszulösen. Es gibt einen Zentralton, ein F, der das Stück eröffnet und sich wie ein Horizont durch das Stück zieht.»

Auch Pintschers neuestes Orchesterstück, *Chute d'Étoiles* ist eine musikalische Reflexion über die Schöpfung, genauer: über den Schöpfungsakt. Darin geht Pintscher von einer Grossinstallation aus, die Anselm Kiefer im Pariser Grand Palais 2007 unter dem Titel *Sternenfall* geschaffen hat. Das Stück ist eine «Hommage à Anselm Kiefer», dessen «Idiom von Kraft und Klarheit» Pintscher besonders bewundert – und das er in eine musikalische Sprache umzusetzen versucht. Diese Komposition, die ein grosses Orchester und zwei Solotrompeten vorsieht, greift die Idee von der Entstehung der Welt aus dem Urknall auf und setzt mit einem dramatischen Knall an, der dann gezähmt wird.

Pintscher prefaces the score with a reference to Luigi Nono: “presenze – memorie – colori – respiri.” Thus this piece, for all its focus on the present, also involves memory: what has past resonates in the manifestation of the present. The orchestra is a component of the transparent sonority, responding with the same attitude that the violin evokes and bringing to life its own form of sound color melody. “There are three flutes that have a prominent position through the specifically prismatic extended playing techniques that I developed for my flute concerto *Transir*. They comment throughout on the violin part, constantly responding to the violin in a chamber music-like manner. This then spreads further into the broken, spectral sonority of the orchestra. The texture is always light, never thick or heavy, but transparent, responding in perspective to the delicate pattern of the violin in this sound space.”

Over and over in Pintscher's music, sonic events suddenly emerge from silence – events to which various instrumental groups react. An example is the ensemble composition *Bereshit*, which was premiered at the beginning of 2012 by the Ensemble intercontemporain. *Bereshit* is the first word of the Torah – Martin Buber renders it as “in the beginning” – and it describes the beginning of all beginnings. Thus Pintscher wants to make us experience the creation as a creative act in which the suggestion of the coming-to-be of things simultaneously serves as a metaphor for perception, for humanity becoming conscious. Pintscher attempts to formulate a musical reflection of this philosophical process. “*Bereshit* emerges from an initial sound as if from absolute nothingness, from a sound that subsides into percussive noises, out of which elements then detach and condense. The piece has a very vegetative character, and the material is treated in quasi-chronological fashion, slowly revealing itself. This composition arose from the idea of separating out an entire compendium of sounds, gestures, rhythms, orchestrations from a primordial state of sound. There is a central note, an F, that opens the piece and that runs through it like a horizon.”

Pintscher's most recent piece for orchestra, *Chute d'Étoiles*, is likewise a musical reflection on creation – more precisely, on the moment of creation. Here Pintscher's starting point was a large installation that Anselm Kiefer constructed in the Grand Palais in Paris in 2007 under the title *Sternenfall*. The piece is an “hommage à Anselm Kiefer,” whose “idiom of power and

Er komponiere, sagte Pintscher einmal, nicht am Instrument, sondern eher am Schreibtisch. Er beginne mit Tönen, Tonarten und probiere dann die Sätze und Phrasen am Klavier aus. Das Komponieren gehe sehr langsam, sagte Pintscher, er brauche «viel Zeit, viel Ruhe, immer wieder Einsamkeit.» Vielleicht deshalb ziehen ihn die Gemälde des abstrakten Expressionismus an, die die Ruhe in der Unruhe inszenieren und trotz grossformatigen Flächen eine kleingliedrige Zeichenstruktur verwenden. Auch Pintschers Musik ist bei aller monumentalen Orchestrierung filigraner, der Austausch zwischen den Instrumentengruppen subtiler geworden und die einzelnen Töne erhalten eine grössere Bedeutung innerhalb der Komposition. Nicht die Melodie, sondern das Spiel mit den Farbklangen ist das essentielle Element in Pintschers Kompositionen und das ständige Streben nach Klarheit der Klangfarben bestimmt seine Orchestrierungen.

clarity” Pintscher especially admires – and tries to translate into a musical language. The composition, which calls for a large orchestra and two solo trumpets, takes on the idea of the origin of the world from the Big Bang and begins with a dramatic detonation which is then tamed.

Pintscher once said that he prefers to compose at his desk rather than at an instrument, beginning with notes and scales before trying out phrases and sections on the piano. Composing proceeds very slowly, according to Pintscher, who needs “plenty of time, plenty of quiet, solitude always.” It is perhaps for that reason that he is attracted to Abstract Expressionist paintings that dramatize a state of peace and quiet in the midst of turmoil, deploying small, delicate elements of structural design despite the large-scale surfaces of the canvas. Pintscher’s music, too, for all its monumental orchestration, has become more delicate, the exchange between instrumental groups subtler, with individual notes acquiring greater significance within the composition. The essential element in Pintscher’s compositions is not melody but their play with color sounds, while his orchestrations affirm a constant striving for clarity of sound colors.

Markus Fein

DAS RAUSCHEN DER GRENZEN

Über das Verhältnis von Musik und Bildender Kunst
im Werk von Matthias Pintscher

«Man weiss nie genug. Das Bekannte trägt in sich auch das Unbekannte».
Eduardo Chillida

Manisches auf der Stelle Treten. Ein Cello und ein Akkordeon spielen sich in Trance, schleudern ihren immer gleichen Akkord hinaus, atmen lauthals in ihren Tönen. Erschöpft verlangsamen sie ihren Rhythmus und pressen mit letzter Kraft noch einmal den Akkord heraus. Dann ein langes Seufzen nur aus Luft, der Akkordeonist zieht seinen Balg, ohne einen Ton zu greifen. Stille. Wie aus der Ferne zieht das Cello silbrige Klangfäden, ein hohes, liches Spiel in mysteriöser Umgebung. Noch einmal fährt das Akkordeon energisch dazwischen, als schreie es auf – dann entschwindet der leise gezogene Ton im offenen Raum.

So endet *dernier espace avec introspecteur* für Violoncello und Akkordeon von Matthias Pintscher, entstanden 1993/94. Das Stück versteht sich, wie es im Untertitel heisst, als «Betrachtung einer Raumplastik von Joseph Beuys». Kann Musik das? Ein Objekt der Bildenden Kunst gleichsam mit den Ohren abtasten? Muss man die Raumsulptur von Joseph Beuys, auf die sich Pintschers Werk bezieht, kennen, um diese Musik zu verstehen? Spricht nicht die Musik, auch wenn sie von der Bildenden Kunst inspiriert ist, immer nur in Klängen zu uns? Und, was meint das eigentlich genau: Inspiration?

Matthias Pintscher ist ein Komponist mit grosser Affinität zur Bildenden Kunst. Seit vielen Jahren beschäftigt er sich intensiv mit der Kunst der ameri-

Markus Fein

THE ENIGMATIC SOUND OF BOUNDARIES

On the Relationship Between Music and Visual Art in the Work of
Matthias Pintscher

“One never knows enough. The unknown lies even in what is known.”
Eduardo Chillida

The music remains maniacally stuck in place. A cello and an accordion play themselves into a trance, repeatedly hurling out the same chord, blaring out their notes. Exhausted, they slow down and squeeze the chord out yet again with their last strength. Then a long sigh of nothing but air as the accordion player pulls the bellows without producing a note. Silence. As if from afar, the cello draws out silver threads of sound: an airy, light play of notes surrounded by mystery. Once again the accordion intervenes vigorously, as if to scream out – then the gently drawn-out sound disappears in the open space.

This is how Matthias Pintscher's *dernier espace avec introspecteur* for cello and accordion (1993-94) ends. As the subtitle indicates, the piece is conceived as an “observation of a spatial sculpture by Joseph Beuys.” Can music do this? Read an object of visual art with the ears, so to speak? Do we need to know the spatial sculpture by Beuys to which Pintscher's work refers in order to understand this music? Does not music always speak to us only in sounds – even if it is inspired by visual art? And what exactly does “inspiration” mean?

Pintscher is a composer who has a great affinity for visual art. For many years he has been deeply involved with the art of such American Minimalists

kanischen Minimalisten, darunter Brice Marden, Robert Ryman, Donald Judd, Mark Rothko und Agnes Martin. Er ist ein profunder Kenner des Werks von Cy Twombly, Joseph Beuys, Alberto Giacometti und Anselm Kiefer. Längst mehr als ein Hobby, sammelt und handelt Matthias Pintscher Kunst. Wer ihn als Kommentator seiner eigenen Musik erlebt, der merkt schnell, wie stark diese Leidenschaft den Komponisten Matthias Pintscher, sein Vokabular, mit dem er über Musik spricht, ja sein ganzes Musikdenken beeinflusst.

Spuren dieser Einflussnahme lassen sich bis zu den Anfängen seiner Komponistenlaufbahn zurückverfolgen. *Dernier espace avec introspecteur* ist die erste Komposition von Matthias Pintscher, die sich erklärtermassen auf ein Werk der Bildenden Kunst bezieht: auf die gleichnamige Installation von Joseph Beuys (1921-1986) aus dem Jahr 1982 ([externer Link zur Abbildung](#)). «Es ist selbstverständlich», so der Komponist in seinem Werkkommentar, «dass visuelle Eindrücke nicht komponiert, also «ver-tont» werden können – es gibt keine wirkliche, interdisziplinäre Umsetzung zwischen klingender und gesehener Gestalt.» Was Matthias Pintscher vielmehr interessiert, ist etwas Unsichtbares: das Kräftefeld, das Joseph Beuys in seinem «letzten Raum» ausbreitet, das Kommunizieren der im Raum verteilten Objekte, ihr Spannungsgefüge. In der Mitte der Installation stehen sich zwei Keilformen aus Bienenwachs wie zwei Pole gegenüber. Ein Stuhl steht quer zu zwei Filzrohren. Verdichten die beiden Wachskeile die Raummitte, so drängen die beiden lang gestreckten Filzrohre, eines am Boden, eines in der Luft, nach aussen. In dem Spiel von Aktion und Gegenaktion der musikalischen Ereignisse, dem «energetischen Fluss» zwischen den beiden Instrumenten, mag man derlei in Pintschers Musik erahnen.

Dernier espace, «letzter Raum», nannte Beuys seine Arbeit, und in der Tat lassen sich die versprengten Objekte als Zeichen einer Endzeit lesen. Durch ihre Wärmeausdehnung hatten die beiden Wachskeile ihre Gehäuse gesprengt. Nun liegen die Gipswände der Negativform, von der erkalteten Wachsmasse abgelöst, wie Scherben eines Erdbebens am Boden, unter ihnen Geröll. *Dernier espace*, dieser Titel musste die besondere Aufmerksamkeit von Matthias Pintscher auf sich ziehen, schaut doch auch er in seiner Musik in «letzte Räume» hinein – ein Thema, das all sein Komponieren begleitet hat. Seine grosse Rimbaud-Oper, die er 2004 abschloss, nannte Pintscher *L'espace dernier*.

as Brice Marden, Robert Ryman, Donald Judd, Mark Rothko, and Agnes Martin. He has a profound knowledge of the works of Cy Twombly, Joseph Beuys, Alberto Giacometti, and Anselm Kiefer. Art has long been far more than a hobby; Pintscher is also an art collector and dealer. Anyone who hears him comment on his own music quickly discovers how strongly this passion has influenced Pintscher as a composer, affecting not just the vocabulary he uses to discuss music but his entire way of musical thinking.

Traces of this influence extend back to the beginnings of his career as a composer. *dernier espace avec introspecteur* is the first Pintscher composition that explicitly refers to a work of visual art, namely, the installation of the same name by Joseph Beuys (1921-1986) from 1982 ([see weblink](#)). “It goes without saying,” writes the composer in his notes on the work, “that visual impressions cannot be composed, or ‘set to music’ – there is no genuine, interdisciplinary way to translate between forms that are heard and those that are seen.” Of far greater interest to Pintscher is what is unseen: the field of forces that Joseph Beuys disseminates in his “last space,” the communication between objects that are distributed in space, the way power is structured around and within them. In the center of the installation, two wedge shapes made of beeswax are juxtaposed as opposites. A chair is set aslant two felt pipes. While the two wax wedges compress the center of the space, the two stretched-out felt pipes – one on the floor, the other in the air – expand outward. We might imagine something similar in Pintscher’s music as we listen to the interplay between action and counter-action in the musical events and to the “energy current” between both instruments.

Dernier espace (“last space”) is the name Beuys gave his work, and indeed his scattered objects can be read as the sign of an end time. Thermal expansion has caused the two wax wedges to explode outward from their casings and the plaster walls of the negative mold, separated from the cooled wax material, lie on the ground like broken fragments caused by an earthquake, with detritus underneath. The title *Dernier espace* must have especially attracted Pintscher’s attention, for in his music he, too, peers into “last spaces” – a recurrent theme of all his composition. Pintscher titled his major opera based on Rimbaud, which he completed in 2004, *L'Espace dernier*.

Auch die zweite Titelhälfte zielt in das Zentrum von Pintschers Musik. Der «Introspecteur» – das ist in der rätselhaften Raumsulptur von Beuys vielleicht der Autorückspiegel, der am rechten Rand auf einem Stativ angebracht ist, dahinter das Foto eines Autounfalls des Künstlers. Pintschers «Innenbetrachter» ist demgegenüber ein Klangkundschafter. Immer wieder hat er ihn in seinen Werken losgeschickt, um das Innenleben der Töne auszuleuchten. Auch sein fünfteiliger *Figura*-Zyklus für wechselnde Besetzungen der Instrumente Streichquartett und Akkordeon ist eine solche nach innen gewandte Musik. Komponiert in den Jahren von 1997 bis 2000, entstand der Zyklus aus der Auseinandersetzung mit dem bildhauerischen Werk von Alberto Giacometti (1901–1966). Pintscher begreift seine Komposition als «Annäherung», «Paraphrase», «klingenden Kommentar». Hier und da meint man in den filigranen Skulpturen, die er aus flirrenden Tönen formt, die lang gestreckten Bronzefiguren von Giacometti hören zu können. Es ist aber weniger die auffällige Form der Gestalten von Giacometti, für die sich Pintscher zu interessieren scheint, als vielmehr ihre Anmutung. *L'homme qui marche*: Giacomettis fremdartig Figur durchschreitet den Raum, als würde sie sich mit jedem Schritt, den sie auf den Betrachter zugeht, noch mehr verlieren ([externer Link zur Abbildung](#)). Der Schriftsteller und Philosoph Jean-Paul Sartre charakterisierte Giacomettis Gestalten als schwankend zwischen «Erscheinung» und «Entschwindung». Für Matthias Pintscher sind sie zerbrechliche, empfindsame Körper. Ihre zerfurchte Oberfläche tastet er mit brüchigen Klängen ab. Wer den *Figura*-Zyklus hört, vernimmt eine fragile Musik: Die Töne entmaterialisieren sich, rutschen ins Tonlose ab, verlieren sich in Klanggespinsten.

Joseph Beuys und Alberto Giacometti: An diesem ungleichen Künstlerpaar lässt sich eine Gemeinsamkeit festmachen: das Rätselhafte. Und das Rätselhaft-Vieldeutige ist es auch, wovon Matthias Pintscher angezogen wird. Matthias Pintscher rührt als Komponist die Dinge nicht an. Seine Musik bleibt fern – und ist gerade deswegen von berückender Schönheit. Nicht nur in der Bildenden Kunst, auch in der Literatur, die von mindest ebenso grosser Bedeutung für sein Musikdenken ist, hat Pintscher solche namenlos schöne, geheimnisvolle Kunstwerke entdeckt, allen voran in der Lyrik des französischen Symbolisten Arthur Rimbaud (1854–1891). Sein Gedicht *Départ* hat in der Vorstellungswelt Pintschers unwirkliche Räume heraufbeschwört. In mehr als einem Dutzend Werken unterschiedlichster Besetzung hat er in den

The second part of the installation's title also homes in on aspects of Pintscher's music. In Beuys's enigmatic spatial sculpture, the "introspecteur" is perhaps the rearview mirror of a car that is mounted on a tripod on the right edge, behind which is the photo of a car accident experienced by the artist. Pintscher's "inner observer," in comparison, explores and scouts out sounds. Over and over in his works, the composer dispatches him to illuminate the inner life of notes. The five-part *Figura* cycle, which is scored for various combinations of string quartet and accordion, is a similarly inward-oriented type of music. Composed between 1997 and 2000, the cycle was created as a response to the sculpture of Alberto Giacometti (1901–1966). Pintscher perceives his composition as "an approach, a paraphrase, a commentary in sound." Every so often you think you're hearing Giacometti's long, stretched-out bronze figures in the delicate sound sculptures that Pintscher molds out of shimmering notes. But it is not so much the striking form of Giacometti's figures that seems to interest Pintscher as the strange grace they leave as their first impression. In *L'homme qui marche*, Giacometti's alien figure strides through space, as if, with each step it takes toward the viewer, it would continue to disappear ([see weblink](#)). The writer and philosopher Jean-Paul Sartre described Giacometti's shapes as vacillating between "appearance" and "vanishing." For Pintscher they are frail, sensitive bodies. He reads their rutted surfaces as brittle sounds. As you listen to the *Figura* cycle, you hear a fragile music: the notes dematerialize, sliding into notelessness, disappearing into gossamer strands of sound.

Joseph Beuys and Alberto Giacometti: One thing this unlikely pair of artists can be said to share is a penchant for the enigmatic. And it is indeed the enigmatic, the ambiguous, that attracts Pintscher. As a composer Pintscher does not touch things. His music remains distant – and just for that reason is of an enchanting beauty. It is not only in visual art that he has found such namelessly beautiful, mysterious artworks but also in literature, which is of at least equally great significance for Pintscher's musical thought – above all in the lyrical poetry of the French Symbolist Arthur Rimbaud (1854–1891), whose poem *Départ* has provoked Pintscher to imagine unreal spaces. In more than a dozen works scored for the most varied instrumentation, the composer has listened closely

Klangraum dieses extrem verknüpften Textes hineingehorcht, der zum Aufbruch ins Unbekannte aufruft. In der Oper *L'espace dernier* aus dem Jahr 2004 zieht Pintscher die Summe seiner Rimbaud-Auseinandersetzung. In dieser grenzgängerischen Musik stösst er vielfach Fenster zu einem geheimnisvoll verschatteten «letzten Raum» auf – ist es der Raum, in dem Rimbaud gestorben ist? – und lässt den Hörer über Abgründe von schneidender Dissonanz in einen unbekannten Ort hinüberschauen.

Schon in *L'espace dernier* hat sich neben der Lyrik Rimbauds ein zweiter Einfluss bemerkbar gemacht: die Malerei von Cy Twombly (1928–2011). Von seiner Kunst sollte Matthias Pintscher in der Folge die stärksten künstlerischen Impulse erhalten. Twombly, geboren in den USA, erhält Anfang der 1950er Jahre ein Stipendium für eine mehrmonatige Reise nach Europa und Nordafrika. Auf dieser Grand Tour gemeinsam mit dem Freund Robert Rauschenberg lernt Twombly den Bestimmungsort für sein künstlerisches Leben kennen: Italien. 1957 zieht Twombly endgültig nach Rom und heiratet die Malerin Tatiana Franchetti. Hier, unter dem Himmel des Mittelmeers, bricht sich Twomblys Bildsprache endgültig Bahn. In die vormals schweren, in braunen Erdtönen gehaltenen Bilder strömt nun mediterranes Licht; die Gegenstände auf seiner Leinwand werfen Ballast ab und finden zu immer filigranerer Abstraktion. Ende der 1950er-Jahre entstehen Bilder, in denen Twomblys Kunst gänzlich zu sich gekommen ist: Die Leinwand ist monochrom, in weissen oder hellbeigen Tönen sanft grundiert, versprengte Zeichenreste – wie beiläufig hingeworfene Kringel, Striche, spärliche Linien – driften über die Bildoberfläche. In seinen radikal ausgeleerten Bildräumen schweben filigrane Zeichen. Was sie bedeuten, lässt der Künstler in der Schweben: Twomblys Poesie ist auf dem schmalen Grat zwischen Andeutung und Geheimnis angesiedelt.

Twombly eignet sich in Italien auch die grossen Stoffe der griechischen und römischen Antike sowie der Renaissance an. Das eigentliche Faszinosum für den Betrachter seiner Werke ist es, Twombly dabei zuzusehen, wie er diese grossen mythischen Themen auf lapidare Kürzel reduziert und in einer merkwürdig kargen Bildsprache nur noch andeutet. Aus Bilderfluten werden unter den Händen von Twombly sparsam gesetzte Gesten: Der Schleier des Orpheus erscheint dem Betrachter als eine Handvoll hauchdünner Fäden auf cremefarbenen Untergrund; Raffaels berühmtes Fresko *Die Schule von Athen* verwandelt sich in seiner Paraphrase in ein Trümmerfeld

to the sound space of this extremely compact text, which calls for a departure into the unknown. Pintscher's opera *L'espace dernier* (2004) gathers together everything that has resulted from his engagement with Rimbaud. In this pioneering music, he frequently opens up windows into a mysterious, shadowy "last space" – could this be the space in which Rimbaud died? – allowing the listener to peer across abysses of piercing dissonance into an unknown place.

Already in *L'espace dernier* a second influence besides Rimbaud's verse becomes apparent: the painting of Cy Twombly (1928–2011). Pintscher would later go on to glean the strongest artistic impressions from his work. Twombly, who was born in the United States, won a scholarship at the beginning of the 1950s to travel to Europe and North Africa for several months. On this Grand Tour, which he made with his friend Robert Rauschenberg, Twombly became familiar with the future destination for his entire artistic life: Italy. In 1957 he moved to Rome and married the painter Tatiana Franchetti. Here, under the southern European sky, Twombly at last forged ahead with his visual language. Into the pictures that formerly were weighted with brown earth tones there now flows a Mediterranean light; the objects on his canvas become less ponderous, featuring more and more delicate abstraction. By the end of the 1950s, Twombly was creating paintings in which he had completely found his voice. The canvas is monochrome, gently primed in white or light-beige tones, while the scattered remains of signs – randomly jotted down squiggles, strokes, sparse lines – drift across the pictorial surface. Delicate, feathery signs float in his radically emptied-out picture spaces. What they signify is left up in the air by the artist: Twombly's poetry resides in the thin line between allusion and mystery.

It was in Italy that Twombly adopted subject matter from Greek and Roman antiquity as well as the Renaissance. The real fascination exerted by his work is to observe how Twombly reduces the great mythological themes to a lapidary shorthand, with the result that his remarkably austere visual language becomes merely allusive. In Twombly's hands, a flood of images becomes transformed into spare gestures: *The Veil of Orpheus* appears to the viewer in the form of a handful of extremely thin threads on a cream-colored background; in his paraphrase of Raphael's famous fresco, *The School of Athens* metamorphoses into a field of debris

versprengter Farb- und Formpartikel. Selten hat ein Künstler es vermocht, mit einem so reduzierten Vorrat an Zeichen, Formen und Farben scheinbar beiläufige Objekte auf der Leinwand zum Schwingen zu bringen.

Zahlreiche Wege führen von Twomblys Bildern zur Musik von Matthias Pintscher. Der Komponist selbst hat in zahlreichen Interviews und Werkkommentaren auf den starken Einfluss hingewiesen, den die Arbeiten des jüngst verstorbenen amerikanischen Malers auf sein musikalisches Denken der letzten Jahre ausüben. Wer sich in die Klangwelten von Matthias Pintschers Musik hineinbegibt, kann das sofort nachvollziehen, und zwar auch in Werken ohne expliziten Verweis auf Twombly. *Transir*, Pintschers Konzert für Flöte und Kammerorchester (2005/06), ist hierfür ein Beispiel. Die Leinwand als Klangfläche: Das Orchester gründet in warmen, monochromen Farbfeldern eine tönende Leinwand, die sich langsam vor den Augen des Hörers entrollt. So filigran wie Twombly zeichnet Pintscher in diesen Klangraum hinein seine melodischen Linien. Die Solo-Flöte ist Inschrift, zarte, schnell vorbei huschende Geste vor einem sparsam aufgetragenen Klanggrund.

Am konkretesten lassen sich die Spuren, die seine Auseinandersetzung mit dem Werk von Twombly in seinem musikalischen Schaffen hinterlassen haben, im Kammermusikzyklus *Treatise on the Veil* fassen. Kurz nach Abschluss der Rimbaud-Oper *L'Espace dernier* entstehen von 2004 bis 2008 vier klein besetzte Kompositionen, die Pintscher «Studien» nennt. Die *Studies for Treatise on the Veil* für Violine und Violoncello (Nummer I des Zyklus'), für Streichtrio (II), für Violine solo (III) und für Streichquartett (IV) sind wie vier Annäherungen an das gleiche Thema zu verstehen, «als ob ein Maler einen gleichen Zustand mit verschiedenen Techniken immer wieder malt». Der *Treatise*-Zyklus bezieht sich direkt auf Twombly und ist, so der Komponist weiter, «eine Hommage an den von mir sehr verehrten Künstler, dessen Arbeit mir besonders in den letzten Jahren wichtige Impulse für die Strukturbildung in meinem Komponieren vermittelt hat». Referenzpunkt und Titelgeber des vierteiligen Kammermusikzyklus ist Twomblys Bild *Treatise on the Veil*, «Abhandlung über den Schleier», aus dem Jahr 1968, das den Anstoß zu einer ganzen Gruppe von themenverwandten Einzelmotiven, Zeichnungen und Skizzen sowie zu einer zweiten Fassung des Bildes im Jahr 1970 gegeben hat ([externer Link zur Abbildung](#)). Twomblys *Treatise on the Veil* ist ein «Blackboard»-Bild. Der lichtdurchflutete, helle Bildgrund, auf den er seine

scattered with particles of colors and shapes. Rarely has an artist managed to use such a limited supply of signs, forms, and colors to make seemingly random objects vibrate on the canvas.

Many paths lead from Twombly's enigmatic images to the music of Matthias Pintscher. In numerous interviews and commentary on his works, the composer himself has pointed out the strong influence exerted by the works of the late American painter on his musical thinking of the last several years. Anyone who gets to know Pintscher's sound world can immediately sense this – even in works with no explicit reference to Twombly. *Transir*, Pintscher's concerto for flute and chamber orchestra (2005-06), is one example. The canvas as sonic surface: with warm, monochrome color fields, the orchestra primes a tonal canvas that unfurls slowly before the eyes of the listener. With the delicacy of Twombly, Pintscher draws inside this sound space with his melodic lines. The solo flute is an inscription, a tender, quickly fleeting gesture on top of a sparsely applied sonic base.

The traces Pintscher's engagement with the work of Twombly has left on his work can be found in their most concrete form in the chamber music cycle *Treatise on the Veil*. Shortly after finishing his Rimbaud opera *L'Espace dernier*, Pintscher wrote four compositions for varying small complements of instruments between 2004 and 2008, naming them *Study for Treatise on the Veil* (Nos. I–IV): for violin and cello (No. I), for string trio (No. II), for violin solo (No. III), and for string quartet (No. IV). These four studies are to be considered four approaches to the same topic, “like a painter painting the same shape repeatedly but using different techniques.” The *Treatise* cycle refers directly to Twombly and, according to the composer, is “an homage to the artist I admire so much, whose work has provided me especially in recent years with important inspirations for the formation of structure in my composing.” The four-part chamber music cycle takes its title and point of reference from Twombly's painting *Treatise on the Veil* (1968), which provided the impetus for an entire group of thematically related individual motifs, drawings, and sketches, as well as for a second version of the painting in 1970 ([see weblink](#)). Twombly's *Treatise on the Veil* is an example of his “blackboard” period. The bright picture background, flooded with light, on which he had been painting his blurs of color and swirling squiggles since arriving in Italy is now

Farbkleckse und wirbelnden Kringel seit seiner Ankunft in Italien malte, ist nun durch eine «black box» ersetzt. Dem Betrachter tritt sie als riesiges Panorama entgegen: Sechs schwarzgrundige, zweieinhalb Meter hohe Segmente, sind – kaum sichtbar – zu einer über siebeneinhalb Meter breiten Bildreihe zusammengefügt. Man blickt in ein schwarzes Nichts – und sieht allein, knapp über dem unteren Bildrand, ein schmales horizontales Band von Linien, in das hier und da ein liegendes Rechteck eingesetzt ist. Twomblys Bild ist so breit, dass man es mit dem Auge regelrecht abschreiten muss, der Blick folgt dabei dem horizontalen Linienband wie an einer Zeitachse entlang. Twombly meditiert im *Treatise*-Bild über die Bewegung in Zeit und Raum; es ist, als würde das Rechteck – schneller als das wandernde Auge des Betrachters – waagrecht über das Bild laufen, bis es schliesslich rechts aus dem Rahmen verschwindet. Diesen Eindruck unterstreichen Sekundenangaben, die im Umfeld der Rechtecke eingezeichnet sind. Besonders in der zweiten Fassung seiner «Abhandlung über den Schleier» verwischt Twombly die in Kreide aufgetragenen, nun leicht vibrierenden Linien in ihrer horizontalen Bewegung über das Bild.

Der Schleier – das ist ein Schlüsselwort in der Ästhetik von Cy Twombly. In der *Treatise*-Werkgruppe thematisiert er ihn ganz direkt und spielt dabei auf den Schleier aus dem Orpheus-Stoff an. So etwa in *Der Schleier des Orpheus*, einem Bild, das in kaum mehr zu verknappenden Chiffren vom Entschwinden selbst erzählt. Der Schleier, nur noch in wenigen losen, hauchdünn wehenden Fadenenden zu erkennen, ist der Schleier, der Eurydike einhüllt und das, was Orpheus zu fassen bekommt, als sein sehrender Blick auf sie fällt. Im berühmten Orpheus-Relief in der Villa Albani in Rom, Twombly sicherlich bekannt, wird dieser Moment des Verlierens bereits in wunderschöner Poesie erzählt. Eurydike legt sanft ihre Hand auf Orpheus' Schulter, Orpheus, ihr liebevoll zugewandt, berührt ihren Schleier, der ihren Kopf schützend einhüllt – im nächsten Moment wird Orpheus, der mit dem Blick zurück das Versprechen an die Götter gebrochen hat, Eurydike für immer verlieren. Bei Twombly bleibt von diesem Geschehen nur noch ein Fadenspiel übrig.

Pintschers Musik erzählt von all dem. *Study I for Treatise on the Veil* beginnt, als würde ein Fadenende von Twombly zu Pintscher hinüber wehen. Hört man Pintschers Musik mit den Augen von Twombly, dann kann man sie gut hören: die geheimnisvolle Stille, die über dem Bild liegt, das Fliessen der Zeit, die horizontalen Linien, der Schleier, das dunkle Entschwinden. «Schwebend,

replaced by a “black box.” *Treatise on the Veil* confronts the viewer as a gigantic panorama of six panels with a black background, each two and a half meters high, which are joined together (almost seamlessly) to form an image sequence seven and a half meters wide. You gaze into a black nothingness and, just above the bottom edge of the picture, see nothing but a narrow horizontal band of lines in which here and there a horizontal box is inserted. Twombly's image is so wide that you have to walk back and forth to see it properly; in the process, your gaze follows the horizontal band of lines as if tracing a timeline. In *Treatise*, Twombly contemplates movement in time and space; it is as if the rectangle were running horizontally across the picture, faster than the roaming eye of the observer, until at last it vanishes right out of the frame. This impression is underscored by measurements of time durations inscribed over the rectangles. Particularly in this second version of *Treatise of the Veil*, Twombly blurs the lines, drawn with chalk and now slightly vibrating, in their horizontal motion across the picture.

“Veil” is a key word in Cy Twombly's aesthetic. In the *Treatise* cycle he takes this up directly as a theme, alluding to the veil from the Orpheus myth. We see this for example in *The Veil of Orpheus*, an image that tells a story of vanishing by using cryptic signs that could hardly be terser. The veil, which is represented merely by a few loose, extremely thin, flapping threads, is the veil that shrouds Eurydice, which Orpheus is left holding onto when his yearning gaze falls on her. In the famous Orpheus relief in the Villa Albani in Rome, with which Twombly was surely familiar, this moment of loss is figured with a wondrously beautiful poetry. Eurydice softly lays her hand on Orpheus's shoulder, as Orpheus, lovingly turned toward her, touches the veil that protectively covers her head – in the next moment Orpheus, who has broken his promise to the gods by looking back, will lose Eurydice forever. In Twombly the only evidence remaining of these events is the play of thin flapping threads.

Pintscher's music recounts all of this. *Study I for Treatise on the Veil* begins as if a thin thread were likewise connecting Twombly to Pintscher. If you listen to Pintscher's music with Twombly's eyes, then you are in a good position to hear it well: the mysterious silence that hovers over the image, the flow of time, the horizontal lines, the veil, the dark moment of vanishing. “Floating, overcast, and very unreal,” is how the performers

verhangen und sehr unreal» lautet die Spielanweisung für die ausführenden Musiker, und ihre geräuschhaften, brüchigen Klangfäden ziehen sie in wahrlich diffusem Licht. Alles tönt in den ersten Minuten dieser tastenden, suchenden Musik wie hinter einem Schleier – eine Wirkung, die der Komponist insbesondere durch die Präparation der beiden Streichinstrumente erzielt: Auf zwei der vier Saiten der Geige und des Cellos ist eine Büroklammer gesteckt, der Klang wird dadurch in obertonreichen Farb- und Geräuschspektren aufgebrochen, denaturiert. Pintscher hat sich in seinem *Treatise*-Zyklus so weit wie kaum zuvor auf unbekanntes Terrain gewagt. Welche Instrumente hier agieren, lässt sich hörend nur erahnen. Diese Musik ist über weite Strecken ein Raunen, Pfeifen, Reiben, Zittern, Atmen. Nach etwa zehn Minuten lüftet Pintscher in der zweiten *Treatise*-Studie für Geige, Bratsche und Cello schliesslich den Schleier – die Musiker nehmen die Büroklammern von den Saiten, und es schieben sich schnell laufende Tonfigurationen, die vormals vor allem in der inneren Stimme der Bratsche hinter dem Geräuschschleier versteckt waren, in den Vordergrund. Von hier aus startet Pintscher einen Prozess des allmählichen Entschwindens, der abermals an Twombly erinnert. Gerade als die Musik für einen kurzen Moment dem Zuhörer fasslich gegenübertritt, beginnt sie sich schon wieder schattenhaft aufzulösen, die Musik steigt auf in lichte Höhen, zieht silbrige Klangfäden, windet sich immer tiefer hinein in den Klangraum – und lässt am Ende nur noch einen tonlosen Restschatten zurück.

Matthias Pintscher denkt seine Kompositionen immer als Klangbewegung im Raum. In Werken der Bildenden Kunst entdeckte er verwandte Phänomene. Twombly dürfte dabei sein besonderes Interesse erregt haben, denn Twombly ist ein subtiler Meister darin, den Bildraum in Vorder-, Mittel- und Hintergrund zu staffeln und seine Linien und Schriftzüge in Wellen durch diese Raumebenen zu führen. Über diesen Aspekt hinaus gab Twombly mit dem Bild *Treatise on the Veil* den konkreten Anstoss, sich als Komponist einmal mehr mit dem Phänomen der Perspektive auseinanderzusetzen. «Veil» bedeutet wörtlich Schleier, Twombly hat in seinen *Treatise*-Bildern zugleich auf eine zweite Wortbedeutung Bezug genommen: «veil» ist die englische Übersetzung der als «velo» bekannt gewordenen Zeichenmaschine, mit Hilfe derer die Maler der Renaissance die Perspektive analysiert haben. Matthias Pintscher greift diese Ableitung auf und komponiert in seinem *Treatise on the*

are instructed to play, and they produce their indeterminate, subdued, fragile threads of sound in a truly hazy light. Everything in the first minutes of this groping, searching music sounds as if coming from behind a veil – an effect the composer achieves in particular through his use of two prepared string instruments. A paperclip is inserted onto two of the four strings of the violin and the cello so that the sound becomes broken up and denaturalized into overtone-rich colors and noise spectra. In his own *Treatise* cycle, Pintscher ventures further than ever before into unknown territory. The listener can only guess what instruments are actually playing here. For long stretches this is a music of murmuring, whistling, rasping, shaking, breathing. In his second *Treatise* study (for violin, viola, and cello), Pintscher finally lifts the veil after about ten minutes – the players remove the paper clips from their strings, and rapid note figurations that previously had been hidden particularly in the viola's inner voice, behind the veil of sound, are thrust into the foreground. From this point on, Pintscher initiates a process of gradual vanishing that is again reminiscent of Twombly. Just as the music for a brief moment gains clarity for the listener, it begins once again to dissolve like a shadow; the music soars into the luminous heights, drawing out silvery threads of sound, and then heads back deeper and deeper into the sonic space, leaving only a soundless, residual shadow behind at the end.

Pintscher has always conceived of his compositions as the movement of sound in space, and he has been able to discover related phenomena in works of visual art. So it makes sense that Twombly in particular aroused his interest, for Twombly is a subtle master of staggering the pictorial space into fore-, middle-, and background and of having his lines and strokes weave through these spatial levels. Beyond this aspect, Twombly's *Treatise on the Veil* inspired Pintscher yet again to engage with the phenomenon of perspective as a composer. In his *Treatise* images, Twombly alludes to another meaning of the word veil besides its literal sense: "veil" is also the English translation of the Italian word "velo," a drawing instrument intended to help painters of the Renaissance analyze perspective. Pintscher also seizes on this connotation in his *Treatise on the Veil*, composing a treatise not just on the "veil" but also on "lines of perspective." As the composer writes in his note on the work, "I attempt through various

Veil nicht nur eine Abhandlung über den «Schleier», sondern auch eine Abhandlung über die «perspektivische Linie»: «Ich versuche», so der Komponist in seinem Werkkommentar, «durch verschiedene, mehrschichtige Kompositions- und Spieltechniken eben diese Allusion von perspektivischen, sich kreuzenden und dialogisierenden Linien herzustellen.»

All das ereignet sich, wie oft in der Musik von Matthias Pintscher, in stiller Umgebung. Alle vier *Treatise*-Studien, jeweils rund fünfzehn Minuten Musik, verweigern sich in ihrem ununterbrochenen Pianissimo der herkömmlichen Hörerwartung wie Twomblys ausgeleerte Leinwände dem Wunsch nach einem vollen Bild. Indem sie all den Lärm zur Seite schiebt, der uns heute umgibt, schafft Pintschers stille Musik Aufmerksamkeit. Nur folgerichtig ist es deshalb, dass Matthias Pintscher sich insbesondere jenen Künstlern nahe fühlt, in deren Kunst die Stille ähnlich vibriert. Twombly, auch Giacometti, ist ein solcher Künstler; die vor wenigen Jahren verstorbene Malerin Agnes Martin (1912–2004) eine andere – und zwar in noch radikalerer Weise. Agnes Martin wuchs als Farmerstochter in den Weiten der kanadischen Landschaft auf, ihre frühesten Kindheitserinnerungen sind nicht enden wollende Züge, die einen schmalen Strich durch die Landschaft ziehen. 1931 in die USA übersiedelt, studierte sie zunächst im Bundesstaat Washington, dann in New York Kunst. Hier wird Agnes Martin in die Kunstwelt eingeführt und durch Ausstellungen einer breiteren Öffentlichkeit bekannt. Es sollte aber etliche Jahre dauern, bis sie zu ihrem Stil fand. Erst als Mitte der 1960er Jahre die charakteristischen Rasterbilder entstehen, dringt sie zum Kern ihrer künstlerischen Aussage vor und wird, um einen Gedichttitel von e.e. cummings zu zitieren, zur «Lady of Silence»: Aus ihren Bildern verschwinden die Objekte, und es bleiben nur noch filigrane Linien, die sie in einem horizontalen und vertikalen Gitter über die helle Leinwand zieht ([externer Link zur Abbildung](#)). Kaum je zuvor in der Geschichte der Kunst sind derart reduzierte, freie Bildräume entstanden. Still, bescheiden, weltabgewandt wie die Künstlerin selbst treten ihre Bilder dem Betrachter gegenüber. Aus ihnen ist jeder forcierte Gedanke gewichen. Ihre Linien und geometrischen Formen sind einfach nur da und nähern sich in stiller Meditation dem namenlos Schönen.

So auch *On a Clear Day*, eine Serie von dreissig Siebdrucken, die Anfang der siebziger Jahre entsteht und das sanfte Grau der jeweils quadratischen Bildfläche mit einem leicht variierten Raster horizontaler und vertikaler Linien

multi-layered composing and extended performing techniques to produce this same allusion, [one] involving lines of perspective that intersect and enter into a dialogue with one another.”

All of this happens, as so often in Pintscher’s music, in a quiet setting. All four *Treatise* studies, each of which lasts around 15 minutes, defy conventional expectations in their continuous pianissimo, much as Twombly’s emptied canvases refuse to satisfy the desire for a complete picture. By pushing aside all the noise that surrounds us in everyday life today, Pintscher’s quiet music stimulates our attention. It therefore makes sense that Pintscher feels a special connection to artists in whose art silence likewise vibrates. Twombly, like Giacometti, is such an artist; the painter Agnes Martin (1912–2004) is another – and indeed in an even more radical way. Martin grew up as the daughter of a farmer in the vast expanses of the Canadian landscape; her earliest childhood memories were of seemingly endless trains that drew a long, narrow line across the landscape. She settled in the United States in 1931, studying art first in Washington state and then in New York. Here Martin was introduced into the art world and became more widely known through exhibitions. But it took quite a few more years before she found her style. Only in the middle of the 1960s, when she created her characteristic grid pictures, did she first find her authentic mode of artistic expression, becoming, to quote the title of a poem by e.e. cummings, the “Lady of Silence.” Objects disappear from her paintings, with only delicate lines remaining, which she draws in a horizontal and vertical grid across the bright canvas ([see weblink](#)). Scarcely before in the history of art had such reduced, free pictorial spaces been created. The viewer is confronted with images that are quietly and modestly detached from the world, like the artist herself. Any sense of a forced message has been effaced from them. Her lines and geometrical forms are simply there and approach the namelessly beautiful in silent meditation.

So, too, in *On a Clear Day*, a series of 30 silkscreen prints from the beginning of the 1970s, in which the soft grey of each of the squared picture surfaces is overdrawn with a lightly varied grid of horizontal and vertical lines. This work is silent because it makes do almost entirely without colors and without movement; this silence is gently animated because the delicate lines, which are never completely exact, seem to float before the mono-

überzieht. Still ist diese Arbeit, weil sie fast ganz ohne Farben und ohne Bewegung auskommt, sanft belebt ist diese Stille, weil die filigranen, nie ganz exakten Linien vor dem monochromen Bilduntergrund zu schweben scheinen. Als Matthias Pintscher diese Arbeit von Agnes Martin sah, komponierte er, «zutiefst berührt von der Reinheit, den «klaren» Gedankengängen und der meditativen Sensibilität, die sich in dieser Bildserie verdichten», das Klavierstück *on a clear day*. «Die Musik ist meine Reflexion über das Kunstwerk und versucht, seiner Fragilität adäquaten Ausdruck zu verleihen, indem es dieselbe Art Schwebezustand spürbar macht.» Mit einem warmen, oertonreichen Glockenklang eröffnet er die Komposition – und stösst damit eine sanft fließende Musik an, die wie bei Agnes Martin zarte Horizontlinien zeichnet. Schwebend ist diese Musik, um die Horizontlinien ranken sich feine Fäden aus Nebentönen und Echos. Durch das getretene Pedal des Pianisten hallen die verstreuten Tonpunkte lange im Klangraum nach – und suggerieren neue, schwebende Horizontlinien. Die Musik endet wie fast jede Komposition von Matthias Pintscher: im Entschwinden. Im Echo eines scharfen, lauten Dissonanzakkords klingt ein Glasperlenspiel aus. Mit dem Ton Es hatte *on a clear day* begonnen; am Ende findet die Musik zu ihrer ersten Horizontlinie zurück und verliert sich fragend im diffusen Raum.

Die auf Twombly antwortende erste «Studie» von *Treatise on the Veil* und die in die Bildwelt von Agnes Martin hineinhörende Klavierkomposition *on a clear day* entstehen im Jahr 2004. Wenig später komponiert Matthias Pintscher das gross angelegte Cellokonzert *Reflections on Narcissus* – und abermals steht die Bildende Kunst dabei Pate. Schon einmal, mit Anfang zwanzig, hatte sich Matthias Pintscher der Geschichte von Narziss und Echo, wie sie durch Ovid überliefert ist, angenommen und als «klingende Allegorie» das Cellokonzert *La Metamorfosi di Narciso* komponiert. In Ovids mythologischer Erzählung traf Pintscher auf Schlüsselwörter seiner eigenen Ästhetik, auf «zerfließende Spiegelbilder», «unscharfe Umrisse», auf die «Schatten der Unterwelt», die «Totenklage» der Nymphe und auf zahlreiche Allegorien der Entmaterialisierung: Verzehrt von ihrer nicht erfüllbaren Liebe zu Narziss, «entschwindet aller Saft» aus dem «mageren», geschrumpften Körper der Nymphe, als wäre sie eine von Giacomettis ausgemergelten Figuren; Narziss selbst schwindet auf der Totenbahre dahin, sein Körper löst sich auf und lässt nur noch eine safrangelbe Blume mit weissem Blütenkranz zurück. In beiden

chrome substrate of the image. When Pintscher saw this work by Martin, he was “deeply moved by the purity, the ‘clear’ thought processes, and the contemplative sensibility that are condensed into this series of images” and so composed his piano piece *on a clear day*. “The music is my reflection on the artwork and tries to give its fragility adequate expression by making the same kind of state of uncertainty palpable.” A warm, overtone-rich bell sound opens the composition, launching a gently flowing music that draws soft horizon lines in the manner of Agnes Martin. This is music that floats; delicate strands of neighbor notes and echoes are woven around the horizon lines. The pianist uses the pedal to let the scattered tonal anchors resonate at length in the acoustic space – and to suggest new, floating horizon lines. The music ends like almost every Pintscher composition: by vanishing. Fading away in the echo of a harsh, loud, dissonant chord is a sound resembling the rustle of a glass bead curtain: a “glass bead game.” *on a clear day* had begun with the note E-flat; at the end the music finds its way back to its first horizon line, becoming a question mark in the hazy space.

Study I for *Treatise on the Veil* and the piano composition *on a clear day* – Pintscher’s responses to the visual worlds of Cy Twombly and Agnes Martin, respectively – were both written in 2004. Shortly after, he composed his large-scale cello concerto *Reflections on Narcissus*, in which once again visual art serves as the model. When he was just 20, Pintscher had already dealt with the story of Narcissus and Echo in the version recounted by Ovid, composing a “sonic allegory” in another cello concerto, *La Metamorfosi di Narciso*. In Ovid’s retelling of the myth, Pintscher encountered key words for his own aesthetic: “dissolving mirror images,” “blurry shapes,” “shadows of the Underworld,” and the nymph’s “dirge,” as well as numerous allegories for dematerialization. Consumed by her unrequited love for Narcissus, “all the sap vanishes” from the “lean, shriveled-up” body of the nymph, as if she were one of Giacometti’s emaciated figures; Narcissus himself dwindles away on the bier; his body dissolves, leaving behind only a saffron-yellow flower surrounded by a wreath of white flowers. In both of these Narcissus-based compositions, you can hear how the composer’s imagination was caught up by these images, which triggered musical associations. What changes is the narrative approach – and here Pintscher invokes Cy Twombly: “My encounter with Cy Twombly’s

Narziss-Kompositionen kann man hören, wie sich diese Bilder in der Vorstellungswelt des Komponisten verfängen und klingende Assoziationen ausgelöst haben. Was sich ändert, ist die Erzählhaltung – und Pintscher beruft sich dabei auf Cy Twombly: «Die wichtige Begegnung mit dem bildnerischen Werk Cy Twomblys hat mir seit einigen Jahren einen abstrakteren Zugang zu meiner eigenen Musikfindung ermöglicht.» An die Stelle des von Hans Werner Henze inspirierten «imaginären Musiktheaters», mit dessen Mitteln Pintscher 1992 den Narziss-Stoff erzählt, tritt ein «ikonografisches Prinzip»: Pintscher interessiert sich nun nicht mehr für Handlungen, sondern für «Aggregatzustände». Das genau ist es, was auch Twombly tut, wenn er seine Paraphrasen der grossen mythischen Stoffe malt und sie zu Atmosphären verdichtet. In seinem Bild *Narcissus* ([externer Link zur Abbildung](#)) malt Twombly solche Aggregatzustände: typisierte Bewegungsmuster und Farbklänge, die er in Quadrate einfasst und mit *Reflections I–VI* betitelt. In den *Reflections on Narcissus* komponiert Pintscher musikalische Aggregatzustände: rastlos jagende Bewegung, kaltes Erstarren, ekstatischer Orchesterlärm, geheimnisvolle Sphäre, sehnende Leidenschaft, einsame Klage. Am Ende zieht das Cello seine Spur in einem «letzten Raum» – und verschwindet. Die Harfe schickt ihm ein fernes Echo hinterher.

Aus der Beschäftigung mit einem mythologischen Stoff sind auch die beiden Orchesterwerke *towards Osiris* und *Osiris* hervorgegangen, die Matthias Pintscher wenig später nach seinem Cellokonzert, in den Jahren von 2006 bis 2008, komponierte. Osiris verkörpert in der altägyptischen Mythologie einerseits die Zeugungskraft der Sonne und wird deshalb als Fruchtbarkeitsgott verehrt, andererseits ist er Herr des Totenreiches und Jenseitsrichter. Sein Schicksal ist grausam: Osiris, oberster König in Ägypten, wird von seinem rivalisierenden Bruder, dem Kampfgott Seth, hinterlistig umgebracht, sein Leichnam in vierzehn Stücke gerissen und in alle Winde zerstreut. Doch die Liebe seiner verzweifelten Schwester und Gattin Isis ist grenzenlos: Sie sucht und findet alle Körperteile am Nilufer und erweckt den zusammengesetzten Körper mit ihren weiten Schwingen zu neuem, freilich nicht mehr irdischem Leben. Letztlich wird Osiris im Totenreich verbleiben, und Isis den Tod ihres geliebten Bruders und Ehemanns beklagen. Der Legende nach bringen die Tränen der Isis den Nil zum Überschwemmen.

artistic work has been important for me, providing a more abstract path to my own musical discoveries over the last few years.” The “imaginary music theater” inspired by Hans Werner Henze, by means of which Pintscher recounted the Narcissus material in 1992, is now replaced by an “iconographical principle”: Pintscher is no longer interested in narrative plots but in “states of matter.” This is exactly Twombly’s approach when he paints his paraphrases of the great mythic material and condenses it into atmospheres. In his image of *Narcissus* ([see weblink](#)), Twombly paints just such states of matter: archetypal patterns of movement and color sounds, which he surrounds with squares and titles *Reflections I–VI*. In his *Reflections on Narcissus*, Pintscher composes musical states of matter: restlessly chasing motion, cold congealing, ecstatic orchestral noise, mysterious atmospheres, yearning passion, lonely lament. At the end, the cello ventures off into a “last space” – and disappears. The harp responds with a distant echo.

Pintscher’s engagement with mythological material has likewise produced the two orchestral works *towards Osiris* and *Osiris*, which he composed not long after his cello concerto, between 2006 and 2008. In ancient Egyptian mythology, Osiris represents the generative power of the sun and was therefore worshipped as a fertility god, while at the same time he is the lord of the realm of the dead and judge in the afterlife. His fate is gruesome: after Osiris, the supreme King of Egypt, is treacherously murdered by his brother and rival, Seth, the god of war, his corpse is torn into 14 pieces and scattered to the four winds. But out of her boundless love for him, the distraught Isis, who is both his sister and his wife, searches for and finds all the scattered pieces of his body on the banks of the Nile; spreading her wide wings over them, she puts his body back together and revives Osiris, although he is not restored to earthly life. Ultimately, however, Osiris remains in the realm of the dead, and Isis laments the death of her beloved brother and husband. According to legend, it is the tears of Isis that cause the Nile to flood its banks.

Pintscher came upon this material in a work by Joseph Beuys ([see weblink](#)). In the latter’s *Osiris*, the dismembered body parts of the Egyptian god – legs, arms, hands, phallus – are represented by cutout patterns made of cardboard and wrapping paper which had once served Beuys as the paper pattern for his “felt suit.” Beuys mounts these patterns on the bare, untreated

Matthias Pintscher war auf diesen Stoff durch ein Bild von Joseph Beuys gestossen ([externer Link zur Abbildung](#)). In *Osiris* sind die zerstückelten Körperteile des ägyptischen Gottes – Beine, Arme, Hände, Phallus – als hellbraune Schablonen aus Karton und Packpapier zu sehen, die Beuys einst als Schnittmuster für seinen «Filanzug» gedient hatten. Beuys montiert die Schablonen auf die nackte, unbehandelte Leinwand und verteilt sie über die Bildfläche: links, paarweise angeordnet, die beiden Beine, rechts oben die Arme, in der rechten unteren Hälfte, vereinzelt und zu liegenden Rechteckformen abstrahiert, die Hände. *Osiris* ist ein karges Bild. Es kommt ohne viel Farbe, und gänzlich ohne Malerei aus. Nichts weiter als sechzehn hellbraune Formen aus Karton auf einer Leinwand. Was den Blick von Matthias Pintscher angezogen haben dürfte, ist – neben den Feinheiten der Materialbehandlung, die sich nur vor dem Original erschliessen – die formale Komposition von *Osiris*: der Rhythmus, in dem Beuys die Formen auf der Bildfläche anordnet, das Zerschlagen eines Ganzen in Teile, der Dialog dieser Teile über Leerstellen hinweg.

Wer die Orchesterkomposition *Osiris* hört, der mag so manche Vergleiche zwischen dem Bild von Beuys, der Geschichte von *Osiris* und der Musik von Matthias Pintscher ziehen. Und doch greift es zu kurz, Pintschers Komposition allzu direkt auf den *Osiris*-Stoff zu beziehen. Denn *Osiris* und die vorbereitende Orchesterstudie *towards Osiris* sind eng verwoben mit Werken wie *mar'eh*, Pintschers Violinkonzert aus dem Jahr 2010/11, oder etwa dem dreiteiligen Ensemble-Zyklus *sonic eclipse* aus dem Jahr 2009 bis 2010. Ja, man wird sagen können, dass einzelne Motive aus dem *Osiris*-Stoff nur Leitideen der Ästhetik von Matthias Pintscher materialisieren; *Osiris* ist so gesehen nur eine Annäherung von vielen, ein Versuch dessen, was Matthias Pintscher ein ganzes Komponistenleben lang schon versucht: der namenlosen Traurigkeit eine Stimme zu geben, dem Schwingen über Abgründe nachzuhorchen, vieldeutige Erinnerungslandschaften auszubreiten – und den Widerhall aus einem «letzten Raum» einzufangen.

In älteren Werken hatte Pintscher den «letzten Raum» an das Ende seiner Komposition gestellt. In den hoch dramatischen *Hérodiane-Fragmenten* (1999) für Sopran und Orchester auf Texte von Stéphane Mallarmé bricht *Hérodiane* erst mit der letzten Strophe auf in das Unbekannte. Matthias Pintscher komponiert diesen ortlosen Raum als faszinierend geheimnisvolle Traummusik, aus der alles Leben verbannt ist – körperlos, in kreisender, flirrender

canvas and distributes them across the picture surface: left, arranged in pairs, the two legs; on top, to the right, the arms; in the right lower half, the hands, which are isolated and abstracted into horizontal rectangles. *Osiris* is an austere picture. It makes do without much color and with no painting at all: nothing more than sixteen light-brown cardboard forms on a canvas. What must have attracted Pintscher's eye – along with the nuances of the way in which the material is handled, which can be appreciated only by seeing the original artwork – is the formal composition of *Osiris*: the rhythm of Beuys's arrangement of forms on the picture surface, the breaking up of a whole into parts, the dialogue of these parts across empty spaces.

Listening to the orchestral composition *Osiris* suggests many cross-comparisons among the image by Beuys, the mythic story of *Osiris*, and the music by Pintscher. Yet it would be short-sighted to try to limit Pintscher's composition to a direct one-to-one correspondence with the *Osiris* material. For *Osiris* and the preparatory orchestral study *towards Osiris* are closely interwoven with such works as Pintscher's violin concerto *Mar'eh* (2010-11) and the three-part cycle for chamber ensemble, *sonic eclipse* (2009-10). Indeed, one could say that individual motifs from the *Osiris* source merely give material form to guiding principles of Pintscher's aesthetic. In this sense *Osiris* is only one approach of many, an attempt at what Pintscher has been trying to do throughout his life as a composer: to give a voice to a nameless sadness, to listen for the undefined sounds beckoning from across the abyss, to chart ambiguous landscapes of memory – and to capture the echo from the “last space.”

In earlier works, Pintscher had positioned this “last space” at the end of his compositions. In the highly dramatic *Hérodiane-Fragmente* (1999) for soprano and orchestra, which is based on texts by Stéphane Mallarmé, *Hérodiane* sets forth into the unknown in the last stanza. Pintscher composes a fascinating, mysterious dream music for this placeless space, from which all life is banished – disembodied, circling about in shimmering motion, an echo chamber on the verge of death, casting a spell on the listener with its siren-like allure. In more recent works, Pintscher begins his music as if it were the end. In *towards Osiris*, for example, right at the beginning we find ourselves for a spell amid one of these dreamy spaces and rub our eyes, looking around with surprise as we see how forms and colors

Bewegung um sich selbst, ein todesnaher Echoraum, der den Hörer in seinen Bann zieht und sirenengleich anlockt. In jüngeren Werken beginnt Pintscher seine Musik als wäre es das Ende. In *towards Osiris* etwa findet sich der Hörer gleich zu Beginn für einen Weile inmitten einer dieser traumverlorenen Räume, reibt sich die Augen, und guckt verwundert um sich, wie hier die Formen und Farben zerfließen und sich Gestalten wie in Zeitlupe bewegen. In *Osiris* tönt aus dem «letzten Raum» das leise, schwerelose Treiben fahler Töne – und Sirenengesang: Wie in *mar'eh* oder den *Hérodiane-Fragmenten* locken trillernden Klarinetten gefährlich süß.

Wollte man die Essenz der Musik von Matthias Pintscher benennen, so wäre es vielleicht dieser unbekannte, unwirkliche, geheimnisvolle letzte Raum, dessen Widerhall in all seinen Kompositionen zu hören ist. Dass die Musik ihren Ton gleichsam abstreift und hinüber tritt in die Sphäre, ist ein oft geträumter Traum der Komponisten. Das Streben nach Transzendenz der Musik hat Liszt ebenso wie Schubert, Berg und Nono umgetrieben. Kaum ein Komponist jedoch ist der Reise der Töne ins Stofflose so obsessiv gefolgt wie Matthias Pintscher. Seine Werke lassen sich wie immer neue Vorstöße in diesen fernen Raum begreifen. In seinen Kompositionen nimmt er immer neue Gestalt an. In *with lilies white* (2001/02) für Orchester und Stimmen sind es – Bezug nehmend auf ein Sterbeprotokoll des englischen Filmemachers, Malers und Autor Derek Jarman – Räume an der Grenze zwischen Leben und Tod, «Durchgangslager», «Warteräume», «ortlose Räume, die still sind und jeden Klang, Ton oder Worte verschlucken», so der Komponist. «This is the song of my room» singt der Knabensopran am Beginn – in Pintschers Musik klingt er fahl, klaustrophisch, unreal.

«Ich denke in Bildern, dabei helfen mir Gedichte.» So beschrieb der Maler Anselm Kiefer in seiner Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels sein Verhältnis zur Literatur. Über Matthias Pintscher wird man ähnliches sagen können. Die Bildende Kunst, ebenso die Literatur, mag das musikalische Denken von Matthias Pintscher inspirieren, letztlich ist sie jedoch eine Spiegelfläche seiner eigenen musikalischen Ästhetik. Und so erkennt man im Gesamtblick auf sein Werk, dass sich ähnliche Leitideen seines Musikdenkens in bestimmten Kunstwerken oder Texten verfangen und von dort wieder neu auf sein Schaffen ausstrahlen. Pintschers Denken und Erleben in klangräumlichen Wirkungen hat ihn empfänglich

dissolve and how shapes move as if in slow motion. In *Osiris* what emerges from the “last space” is the gentle, weightless drifting of wan sounds – and siren songs: as in *Mar'eh* and the *Hérodiane-Fragmente*, trilling clarinets beckon dangerously but with sweetness.

If one were to try to label the essence of Pintscher's music, perhaps it would be this unknown, unreal, mysterious “last space,” whose echo resounds in all of his compositions. The notion of music casting off its sound, as it were, to become an emotional atmosphere, is a dream composers have often dreamed. Liszt as well as Schubert, Berg, and Nono all showed a desire to strive for musical transcendence. But few composers have pursued the journey of sounds into the immaterial as obsessively as Matthias Pintscher. His works can be understood as continually new forays into this distant space. In his compositions it always takes on new forms. In *with lilies white* (2001-02) for orchestra and voices – a piece that refers to the diary kept by the English filmmaker, painter, and writer Derek Jarman while he was dying – this involves spaces on the boundary between life and death, “transitional spaces,” “waiting rooms,” “quiet, spaceless rooms [that] swallow all sounds, tones, and words,” writes the composer. “This is the song of my room,” a boy soprano sings at the beginning – in Pintscher's music he sounds wan, claustrophobic, unreal.

“I think in images, and poetry helps with that,” is how Anselm Kiefer described his relationship to literature at the start of his speech accepting the Peace Prize of the German Publishers and Booksellers Association. One could say something similar with regard to Pintscher. Visual art, as well as literature, may inspire Pintscher's musical thought, yet ultimately it mirrors back his own musical aesthetic. And thus when considering his work as a whole, we see that similar central themes of his musical thought are captured by certain works of art or texts and from there cross-pollinate anew with his creative work. Pintscher's thoughts about the effects of sound in space, and his experiences with this, have predisposed him to the spatial sculptures of Beuys, Giacometti, and Arnulf Rainer, to the “enigmatic sound of boundaries” in Eduardo Chillida. The “mutation of sound forms into soundlessness,” their “perspectival dissolution” has fascinated Pintscher from the very beginning; the atomization of music, its gradual dematerialization, is one of his life themes. Well before Pintscher discovered

gemacht für die Raumplastiken von Beuys, Giacometti und Arnulf Rainer, für das «Rauschen der Grenzen» bei Eduardo Chillida. Das «Mutieren der Klanggestalten in die Tonlosigkeit», ihre «perspektivische Auflösung» hat Matthias Pintscher von Anbeginn fasziniert; das Zerstäuben der Musik, ihre allmähliche Entmaterialisierung ist eines seiner Lebensthemen. Schon lange bevor Pintscher Twomblys Kunst der Verflüchtigung entdeckte, komponierte er – etwa am Ende seiner *Bagatellen für Bassklarinette* aus dem Jahr 1993 – das Entschwinden der Töne in Pulsschlägen, Luft und leiseste Klappengeräusche. Pintschers Begegnung mit Twomblys Werk hat sein Klangideal der verwischten, sich auflösenden Töne nicht initiiert, sondern verfeinert. Im Privatbesitz von Matthias Pintscher befindet sich eine Lithografie von Cy Twombly, die sich wie eine grafische Partitur der Musik von Pintscher lesen lässt: Auf der unteren Bildhälfte türmt sich ein Gebirge aus zittrigen Linien und wild auseinanderstrebenden Zeichen auf – nach oben hin sondern sich einige wenige Partikel ab. Pintscher entlässt ganz ähnlich aus der Kakophonie wild gewordener Orchesterstimmen seine zarten Klanggebilde.

Gleichwohl: Die Musik von Matthias Pintscher ist so eigenmächtig, dass Fragen nach Inspirationsquellen ihre Bedeutung verlieren. Seine Musik ist ganz bei sich – auch wenn sie sich in einer musikalischen «Betrachtung» den Kunstwerken von Beuys, Giacometti oder Twombly, der Literatur von Rimbaud oder Mallarmé zuwendet. Pintschers eigene Ästhetik steht, wie sollte es anders auch sein, im Zentrum seiner Werke. Sie reicht weit über den Radius von einzelnen Kompositionen, einzelnen Malern oder Schriftstellern, denen sie gewidmet sein mögen, hinaus. Das Einzelne ist bei Matthias Pintscher immer Teil eines Ganzen. Seine Werke beantworten Fragen nie endgültig, sondern werfen neue Fragen auf, seine Kompositionen wuchern gleichsam über den letzten Takt hinaus, verbinden sich labyrinthisch untereinander und fügen sich zu einem grossen, klingenden Kontinent. Da er einzelne Klangbilder als Chiffren immer wieder in seinen Werken aufgreift und weiterformt – das spektrale Säuseln der Luft in den Flöten, der traurig mäandernde Gesang einer «unendlichen» Horn-Melodie, das irrwitzig schnelle Solo einer gestopften Trompete in Bebop-Manier, das Nachbeben in den Perkussionsinstrumenten – wandelt man in diesem Kontinent wie in einer Erinnerungslandschaft. Jeder Hörer wird darin – dies ist das Geschenk seiner Musik – eigene Wege finden und selbst in unbekannte Räume aufbrechen.

Twombly's art of evanescence, he composed the disappearance of notes – for example, at the end of his *Bagatelles for Bass Clarinet* (1993) – into pulsations, air, and the gentlest sounds of the instrument's keys. Rather than engender his sonic ideal of blurred, disintegrating notes, Pintscher's encounter with Twombly's art refined it. The composer's private collection includes a lithography by Twombly that can be read as a graphic score of Pintscher's music: on the lower half of the image, mountains of wobbly lines and wildly scattered signs pile up, while at the top a few small particles appear separately. In just this way, Pintscher removes his delicate sonic constructs from the cacophony of rampaging orchestral voices.

At the same time, the music of Matthias Pintscher is so individual that issues of what inspires it become insignificant. His music is completely self-sufficient – even if it involves a musical “reflection” on works of art by Beuys, Giacometti, or Twombly or on literature by Rimbaud or Mallarmé. Pintscher's own aesthetic – and how could it be otherwise? – stands at the center of his works. It extends far beyond the radius of individual compositions or individual painters or writers to whom these might also be devoted. The particular, for Pintscher, is always part of a greater whole. His works never offer final answers but pose new questions; his compositions proliferate, so to speak, beyond the final bar, combining to form an interconnected labyrinth and adding up to a single large archipelago of sounds. Since Pintscher repeatedly treats particular sonic images in his works as ciphers and re-forms them – the spectral whisper of air in the flute, the sadly meandering song of an “infinite” horn melody, the absurdly fast solo of a muted trumpet in bebop style, the aftershock of percussion – we ramble through this archipelago as through a landscape of memory. Every listener – and this is the gift of his music – will find their own way within it and set off into unknown spaces for themselves.

AUSFORMUNGEN

Betrachtungen zu Sprachmusik und Musiksprache bei
Matthias Pintscher

Ah! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Jean Cocteau

I.

Musik könne, «in die Worte eindringen», sagt Matthias Pintscher. Weil Worte nicht wirklich für sich vertont werden, «sondern als Objekte in dem grossen Netzwerk des Klanges in ihrer Selbstbedeutung bestehen bleiben», gelinge es bisweilen, sie als Klangkörper erfahrbar zu machen. Nur so, in solcher Verschlingung von Subjekt und Objekt, kommen wir der Semantik des Kompositums *Tonsprache* näher. Unendlich viel ist darüber geschrieben worden. Hier nur einige mir wichtig erscheinende Vorüberlegungen.

Die grundlegende Voraussetzung der Musik als Sprache zielt zunächst auf deren Wesen als Ausdruck für Erlebnisse innerer Zustände. Herder sprach in seinen Reflexionen *Über den Ursprung der Sprache* sehr treffend vom *tönenden Gefühl*. Ursprünglich gegeben sei deshalb «dem Menschen die Kunst, was nicht Schall ist, in Schall zu verwandeln». (III. Abschnitt, 1, *Töne*)

In Sprache korrespondieren Innen und Aussen. Auch die Objekte solcher Zustände verwandeln sich, im Wahrnehmungsakt geformt, zu Sprache. Sprache ist eine unabwendbare anthropologische Vorgabe. Sie ist dem Sein wesentlich. Worte, die allemal ein ihnen eigenes Melos und – wenn artikuliert – den ihnen verliehenen Tonfall entwickeln, sind Paradigmen

FORMING LINGUISTIC SHAPES

Reflections on Music as Language and Musical Language in the Œuvre of
Matthias Pintscher

Ah! tu en pousses des cris mélodieux, Orphée.
Jean Cocteau

I.

Music can “intrude into words,” says Matthias Pintscher. Because words are not actually set to music in a literal sense, “but instead persist as objects in their own right in the larger network of sound,” it is sometimes possible to make them perceivable through sounds and sonic images. Only then, in such an entanglement of subject and object, do we come closer to the real meaning of the composite word “tone language.” There is no end to what has been written on this topic. What I offer here are just some considerations that strike me as important.

The basic premise of music as language appeals, to begin with, to its essence as an expression of inner states of experience. In his reflections *On the Origin of Language*, Herder spoke quite aptly of *tönendes Gefühl* (“resounding feeling”). And so, for Herder, originally “humanity [was given] the art to transform what is not sound into sound.”¹

In language there is a correspondence between inner and outer. The objects of such states, formed in the act of perception, are transformed into language as well. Language is, anthropologically speaking, inevitable. It is essential to being. Words, which always evolve a melos unique to them and –

ihrer Erscheinungsformen und der linguistisch eingestimmte *homo loquens* favorisiert eben nur eine Variante solcher Formen.

Musik indessen ist Sprache auch dort, wo sie die pure verbale Ebene, die gemeinhin als Stammraum von Sprache missverstanden wird, gar nicht berührt. Ihre subtile und komplexe Ausdruckskraft kann sich im Mimus ebenso wie im Gestus, im unmittelbar ertönenden Laut ebenso wie im bereits präformierten Wortlaut kundtun. Sprache als Sprach- und als Sprechakt ist Äusserung. Sie behauptet sich in der physiognomischen Facettierung ebenso als Emanation des Inneren wie in der Semantik des ganzen Körpers.

Zu den Gefühlsparametern der Sprache gehören bereits im blossen Wahrnehmungszustand vorgenommene Formungen wie Rhythmik und Klangcharakter, Assonanz, onomatopoetische Bildungen oder Prosodie. Die musikalische Intentionalität mag dem Wesen der Sprache also von allem Anfang innewohnen.

II.

Matthias Pintscher reflektierte immer wieder die Beziehung von Bild- und Tonkunst. Als Beispiel führte er bereits 1994 sein von einer Beuys'schen Raumplastik inspiriertes Stück *dernier espace avec introspecteur* für Knopfakkordeon und Cello an. Dass visuelle Eindrücke nicht schlicht *ver-tont* werden können, galt ihm als gewiss. Gegen solche analoge Duplizität stellte er das ungleich komplexere Verfahren der die Kontraste nicht übertünchenden Gegenüberstellung verschiedener *Sprachausformungen*, um «eine Annäherung über die Parallelen zwischen ihnen»¹ zu erreichen. Im Verhältnis von Wort und Ton lassen sich solche Parallelisierungen noch klarer verdeutlichen und Pintscher ging dieser Frage während all seiner Schaffensperioden und mit durchaus unterschiedlichen Akzentuierungen nach.

Seine reinen Orchesterwerke verstehen sich ebenso als Sprachausformungen und dramatische Szenarien. Sie versuchen Bildlichkeit, Klangbild auch ohne Verbalisierung als szenische Form zu verwirklichen. Nur ein Beispiel aus der frühen Schaffensperiode, *Tableau / Miroir Threnos in zwei Teilen*, sei hier angeführt. Das Stück wurde Ende Oktober 1992 vollendet. Holger Busch brachte es am 28. April 1993 zur Uraufführung, spielte es hernach noch in anderen deutschen Städten. Der Titel *Tableau / Miroir* bezeichnet zunächst lediglich eine formale Zweiteiligkeit; sie hat sich erst während der

when they are articulated – a particular intonation, are paradigms of how language is manifested, and the linguistically attuned *homo loquens* favors only a variety of such forms.

Music, however, is also language even in situations where it does not touch at all on the purely verbal level, which is commonly misunderstood as the root space of language. Its subtle and complex power of expression can communicate equally in mime and in gesture, equally in a sound intuitively made and in the sound of an already preformed word. Language, whether as a linguistic act or as a speech act, is something expressed. It asserts itself in physiognomic aspects as an emanation from within the individual just as it does in the semantics of the whole body. Such formations as rhythm and sound character, assonance, onomatopoetic constructs, and prosody – which assume their form already in the state of perception itself – belong to language's parameters of feeling. Musical intentionality may therefore inhere in the essence of language from the very beginning.

II.

Matthias Pintscher has reflected time after time on the relationship between visual and musical art. To cite an example, as early as 1994 he composed *dernier espace avec introspecteur*, a piece for button accordion and cello inspired by a spatial sculpture by Joseph Beuys. He considered it a given that visual impressions cannot simply be *set to music*. To discourage assumptions of a deceptive analogy between these arts, he developed the incomparably more complex method of juxtaposing different *ways of forming language*, without concealing their contrasts, so as to find “an approach to the parallels between them.”² The relationship between word and sound allows this process of making parallels to be more clearly elucidated, and Pintscher has pursued this question throughout all his creative periods, with quite varying emphases.

His purely orchestral works can be understood as ways of forming language and as dramatic scenarios alike. They attempt to realize imagery – sound images even with no words involved – through scenic form. Here we can point to just one example from Pintscher's early creative period: *Tableau/Miroir* (subtitled *Threnos in two parts*), a piece that was completed at the end of October 1992. Holger Busch gave the world premiere on 28 April 1993 and went on to play the work in several other German cities. To begin with, the title *Tableau/Miroir*

kompositorischen Auseinandersetzung, im Zug eines *work in progress* als strukturelle Organisation herausgestellt. Der aus der darstellenden Kunst entlehnte Begriff *Tableau* ist hier nicht als eingefügtes Bild gefasst, sondern wird von Pintscher als Bildhaftigkeit, besser noch als bildhafte Szene verstanden. *Miroir*, der nur ein Viertel der Aufführungszeit beanspruchende zweite Teil, ist ganz wörtlich zu verstehen als Spiegel dieser bildhaften Szene. Der Untertitel *Threnos* schliesslich verbindet die beiden Teile, verleiht ihnen einen gemeinsamen Bogen, gibt zugleich den Rahmen vor, auf den das Stück sich bezieht und dem es eine Entstehung verdankt. *Threnos*: das war ein dramaturgisch unabdingbarer Teil der griechischen Tragödie, ein Klagegesang. Der theatrale Bezug wird hier ganz offensichtlich. Pintscher beschäftigte sich intensiv mit den Threnodien der griechischen Dichterin Sappho, liess sie einfließen in Melos und Metrik der Komposition, fand darin rhythmische Muster, liess sich dazu inspirieren, diese Atmosphäre zu illustrieren.

Die Zweiteiligkeit des Werkes ist konstitutiv. Eine klare Zäsur, der eine tonale Reminiszenz des ersten Teiles, dem fremd sich ausbreitenden *con amore*-Akkord, nochmals erklingen lässt, bringt in den Bässen eine drängend pulsierende Rhythmik, einen raunenden Klang, der den Beginn des zweiten Teiles markiert.

Pintscher verglich den ersten Teil mit einer Arie, mit grossem Bogen ausgeschwungen. Ein Bogen, der sich am Ende dieses Teils immer mehr ausdünn, kristallin wird, zuletzt in ganz lichter Höhe und absoluter Transparenz verharret. Die dunkle, bassige Atmosphäre zu Beginn mit ihren Ansätzen zu rudimentären Melodiebildungen ändert die düstere Farbe erst beim Hinaufsprung auf ein für wenige Takte sich hell behauptendes *g*, das freilich auch bald überschritten wird. Das Emporklimmen des Ganzen vollzieht sich in Brüchen, in Rückkehrbewegungen, etwa dem Herabsinken auf ein tiefes *as*, dem dann über zwei Oktaven hinaus ein spitzes und metallisches *g* entgegengeschleudert wird. Hier beginnt der für die Mitte des ersten Teils charakteristische Dualismus von dunkel und hell, tief und hoch. Gegen Ende finden die Sphären zueinander, ein lyrischer Ton stellt sich ein, hält sich bis zur mehrfach wiederholten Halbtonschwankung (*e-f*). Jetzt steigt die Tonhöhe unaufhaltsam. Ein äusserst aufgeregtes, rhythmisches Hämmern wird endlich abgebrochen durch langsame und weich aneinandergereihte Töne, immer sparsamer in grösseren Pausen ausatmend. Der zweite Teil wirkt wie ein gestrecktes, gewaltiges Crescendo.

describes a form that has two parts; this formal division first emerged during the compositional engagement, in the course of a “work in progress,” as a structural organizing principle. The concept of a “tableau,” borrowed from the performing arts, is not conceived here in the sense of incorporating a picture but rather is understood by Pintscher in the sense of imagery that can be staged – or better yet, as a *scene* that can be depicted. “*Miroir*,” the second part of the title (but only a fourth of the entire piece’s duration), is to be understood quite literally as a mirror of this scene that can be depicted. Lastly, the subtitle *Threnos* combines both parts, creating an arc comprised of both and at the same time giving the appearance of an overall framework to which the piece refers and which explains its genesis. The word *threnos* refers to a dramaturgically indispensable component of ancient Greek tragedy, a song of lament, making the theatrical reference quite obvious here. Pintscher became intensely preoccupied with the threnodies of the Greek poetess Sappho, allowing her to infiltrate the melos and metrics of his composition, and he found rhythmic patterns in her poetry that inspired him to illustrate this atmosphere.

The fact that the work is in two parts is constitutive. A clear caesura, which allows a tonal reminiscence of the first part to resound once again with the strangely expanding *con amore* chord, leads to an urgently pulsating rhythm in the basses – a murmuring sound – that marks the beginning of the second part.

Pintscher has compared the first part to an aria in one large arc that dies out: an arc that increasingly thins out as this part ends, becoming crystalline and finally lingering high up, clear and absolutely transparent. The dark, bass-heavy atmosphere at the beginning makes rudimentary attempts to form melody, the gloomy color changing for the first time with the leap up to a *G* that is brightly assertive for a few bars but then is also soon topped. The ascent upwards of the whole takes place in fragments and in motions of reversal, such as the sinking down to a low *A-flat*, against which a pointed and brazen *G* is then hurled over two octaves above. At this point a dualism of dark and bright, of low and high, sets in and characterizes the middle of the first part. Toward the end these dual atmospheres come together as a lyrical tone arrives, persisting up to the multiply repeated fluctuations on a half-tone (*E-F*). The pitch now rises inexorably. An extremely agitated rhythmic hammering is finally broken off by slow notes, gently following each other, with increasingly longer pauses between the notes. The second part develops as a massively drawn-out crescendo. The

Die Bässe, wahrhaft wummernd, schaffen eine brodelnde Atmosphäre, der ein Orkan folgt. Man glaubt, Schreie, Hundegebell und zuschlagende Türen zu hören. Die Sprachverwirrung nach einer Katastrophe. Das Ganze führt in eine mit äusserster Lautstärke zu spielenden Kulmination, die, ein Frenetico sondergleichen, am Schluss einfach abgebrochen wird. Der Rest ist nachtönendes Schweigen. Ein insgeheim Musikdrama klingt aus.

III.

Ein zweites Beispiel, abermals aus dem orchestralen Werk, sei als weitere Variante für Pintschers durchweg theatrale Tonsprache angeführt. Die Rede ist von einem zunächst geradezu konventionsorientiert erscheinenden Virtuosenstück, dem Violinkonzert *en sourdine*, an dem Pintscher knapp nach der Jahrtausendwende zu arbeiten begann. Ein Dezennium danach komponierte er für die Geigerin Julia Fischer *Mar'eh for violin and orchestra* und betonte den Anspruch, nicht eine extrovertierte oder exaltierte Virtuosität, sondern eine der Introspektion angestrebt zu haben. Das Gleiche freilich gilt bereits für *en sourdine*.

«Ich versuche nie, wie viele meiner Kollegen, ein Formraster zu entwerfen und das auszuarbeiten, sondern ich gehe vom Detail aus. Dazu entwickle ich immer mehr Material, so dass sich nach und nach ein Körper bildet. Die Form ist die Konsequenz einer Struktur von Details.» So charakterisierte Matthias Pintscher im Januar 2001 seine Arbeitsmethode. In all seinen Werken entdecken die massgeblichen Elemente ihre «Metaebene» erst als Resultat des allmählich sich immer stärker verdichtenden kompositorischen Prozesses; ein Verfahren, das Boulez, auf Joyce zurückgreifend, als «work in progress» bezeichnet hat. Solcher Materialschichtung entspringt dann wie von selbst die formale Konstruktion. Zu vermuten ist, dass auch die formale Anlage von *en sourdine*, die geteilten Streicher etwa oder die erst spät einsetzenden, eskalierenden Blechformationen, sich erst im Schaffensvorgang ergeben haben. Auch *en sourdine* trägt, wie alle Werke Pintschers, dramatische Züge, denkt «in gestischen Zusammenhängen», versteht sich – eine Formulierung von Henze und Boulez – als «imaginäres Theater».

en sourdine – Musik für Violine und ein zweigeteiltes Orchester – wurde im Februar 2002 als Auftragswerk der Berliner Philharmoniker fertiggestellt und im Februar 2003 unter der Leitung von Peter Eötvös und mit Frank Peter Zimmermann an der Violine uraufgeführt. Das Werk ist ein gross angelegter Dialog

basses, veritably booming, create a seething atmosphere followed by a hurricane. You think you are hearing screams, barking dogs, and slamming doors: the linguistic confusion following a catastrophe. The whole thing leads to a climax that is to be played at extreme volume: an unparalleled *frenetico* that at the end is simply broken off. The rest is echoing silence. The listener comes to realize that a secret music drama, originally hidden, has unfolded in sound.

III.

A second example, once again from his works for orchestra, may be used to illustrate another variant on the ongoing theatricality of Pintscher's musical language. The piece in question at first seems to be downright conventional in its virtuoso orientation: the violin concerto *en sourdine*, which Pintscher began to work on just after the millennium. A decade later he composed *Mar'eh* for violin and orchestra for violinist Julia Fischer, emphasizing the challenge of striving not for an extroverted or effusive virtuosity but rather for one of introspection. In fact the same could well be said of the earlier *en sourdine*.

“Unlike many of my colleagues, I never try to outline a systematic overall plan as the basis for developing a composition; instead, I work from the detail outward. To do this I evolve more and more material so that by degrees a frame is formed. The form is the consequence of a structure of details.” This is how Pintscher described his working method in 2001. In all of his works, the central elements discover their “meta-level” only as the result of the compositional process, which gradually condenses and gains strength: a procedure that Boulez, referring to Joyce, has characterized as “work in progress.” It is from this stratification of material then that the formal construction originates, as if of its own accord. We can assume that the formal layout of *en sourdine* as well – with, say, its divided strings and brass that do not play until late in the work and then expand – only emerged during the creative process. *en sourdine*, like all of Pintscher's works, also contains dramatic traits, thinks “in gestural contexts,” and is conceived as – to use a phrase from Henze and Boulez – “imaginary theater.”

en sourdine – music for violin and an orchestra that is subdivided into two parts – was completed in February 2002 on a commission from the Berlin Philharmonic and given its world premiere in February 2003 under Peter Eötvös, with Frank Peter Zimmermann as the violin soloist. It is a large-scale

zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen, das nahezu alle Möglichkeiten – von der glücklichsten Verschränkung bis zum extremsten Gegensatz – auslotet. Es ist darüber hinaus das Protokoll eines Trennungsprozesses; eines Versuchs des zu Beginn ganz allein – oder alleingelassen im Raum stehenden – Solo-instrumentes, sich zu erinnern an die Stationen dieses Verhältnisses – ein Beziehungs- und Trennungsdrama also.

Die Streicher sind in zwei identisch besetzte Gruppen von achtzehn Musikern an entgegengesetzten Plätzen im Raum verteilt. Zwei Flügel, zwei Harfen, zwei Schlagwerkgruppen – allesamt gleichfalls getrennt – werden von ihnen umrahmt. Hinzu kommen elf Holz- und elf Blechbläser: insgesamt eine offensichtliche Phalanx, gegen die sich die Geige zu behaupten hat, gelegentlich nur mit kadenzierenden Kapriolen, Ornamenten und Arabesken, oft aber mit der Flucht in sich selbst hinein, in der Suche nach einer Mitte, die nicht durch die wuchtige Autorität des orchestralen Dialogpartners vorgegeben ist. Pintschers Violinkonzert heisst *en sourdine*, weil Sourdine, der Dämpfer, das Mittel des Musikers darstellt, dem Instrument Sanftheit, Sonorität, aber auch einen unangreifbaren Klangcharakter zu verleihen. Desto programmatischer präsentiert sich gleich der erste Einsatz der Sologeige zu Beginn des Werks mit der dezidierten Angabe *senza sordino*. Der letzte Ton der Geige, tonlos auf dem Steg erzeugt, steht dazu im Gegensatz. Im *pianissimo*, das Passagen von eruptiver Wucht folgt, lösen sich die dialogischen Strukturen endgültig auf. Die Sologeige durchzieht fast das gesamte Stück. Das Orchester gibt dazu oft nur einen Nachklang, ein Echo.

Das zögernde Stehenbleiben auf dem H am Ende der ersten Phrase klingt bereits nach Abschied. Der Ton, als Flageolett auf der tiefsten Saite (G) erzeugt, wird noch oft zurückkehren, so am Ende der grossen Kadenz in Takt 350. Erst jetzt setzt das in Griffbrettnähe spielende zweite Streichorchester und das auch *flautando* erklingende erste Streichorchester ein, dazu die mit weichen Vibra-Schlegeln zart angeschlagenen Cymbales antiques: «der Klang soll nur als eine Schwebung hörbar werden». Weich wird dazu über die Klangplatten des Vibrafons gefahren. Auf diesem weichen Untergrund baut sich Schicht für Schicht eine dynamisch immer mehr zunehmende, am Ende wuchtige Steigerung des Orchesters auf, die im 73. Takt durch eine Fermate ausgebremst wird, die genau so lange hält, bis sich das Schnarren der Harfensaiten fast gänzlich aufgelöst hat.

dialogue between the individual and the whole, exploring nearly all the possibilities of this exchange in depth – from a thoroughly integrated intertwining of the two to the most extreme contrast between them. The piece additionally represents the record of a process of separation: an attempt by the solo instrument, which at the beginning is all alone – or abandoned in the acoustic space – to remember the stages of this relationship; in other words, *en sourdine* is a drama of connection and separation.

The strings are divided into two identical groups of 18 musicians each; these groups are positioned opposite each other. Two grand pianos, two harps, and two groups of percussion – all of them similarly divided up – are surrounded by the string groups. Additionally there are 11 woodwinds and 11 brass players, the total ensemble clearly forming a kind of phalanx against which the violin must assert itself, sometimes only with cadenza-like capers, ornaments, and arabesques, but often by fleeing inward, seeking a center that has not been previously defined by the massive authority of its partner in the dialogue, the orchestra. The title of this violin concerto draws attention to the “sourdine,” the mute, which represents the means by which the soloist gives the instrument gentleness, sonority, but also an unmistakable character. This makes the first entrance of the solo violin all the more programmatic, when it is introduced at the beginning of the work with the telling instruction *senza sordino*. The violin’s last note, produced without pitch on the bridge, poses a striking contrast to this. In the *pianissimo* that ensues after passages of eruptive force, the dialogic structures ultimately break up. The solo violin pervades nearly the entire piece, the orchestra often responding to it with but a resonance, an echo.

The tentative lingering on the B at the end of the first phrase already suggests a farewell. The note, which is produced as a harmonic on the deepest string (G), will recur frequently – for example, at the end of the large cadenza in bar 350. Only now do the two string orchestras join in – the first playing near the fingerboard and the second also playing *flautando* – as well as the antique cymbals, which are gently struck with soft vibraphone mallets: “the sound should be audible only as an acoustical beating.” The bars of the vibraphone are also played softly. From this soft subsurface, an orchestral buildup is prepared layer by layer, increasing in dynamics until by the end the volume has become massive; at bar 73 this buildup is then checked by a fermata held precisely until the shrill buzz of the harp strings has nearly dissolved completely.

Nun setzt, äusserst lang ausgehalten, ohne Tempoangabe, die Violine ein mit einem F, in das sich das Orchester einschwingt und das über eine grosse Sequenz bestimmend bleibt, bis es in einem Ganztonschritt nach oben eine neue Stufe erreicht, um wieder – für einen sehr langen Zeitraum, auf ein E zurückzufallen. Im 125. Takt beginnt ein schwer zu spielendes, intervallreiches Solo, zwölfmal ein D am Schluss insistierend. Zu den wiederkehrenden Elementen gehört ein erstmals in Takt 13 erklungener Akkord (Takt 104, Takt 163), der, höchst kompliziert, mit drei Fingern gespielt wird, aber bei dem nur zwei Flageolett-Töne zu hören sind.

Es folgen tremolierende Figuren, gläsern und obertonreich klingend durch den mehr am Steg zu führenden Bogen, ein Verfahren, das im gesamten Konzert immer wieder angewendet wird. Auffällig ist das beständige Einoszillieren auf ausgehaltenen Tonstufen. Kaum unterdrückbar der Impuls, darin kein symbolisches Verfahren zu sehen. Der Streit zwischen der Geige und dem Orchester, das im weiteren Verlauf kollektiv mit seinem auf einen Ton heruntergestanzten *ra-ta-ta-tas* das Soloinstrument sich einverleiben oder es zum Schweigen bringen will, gebiert einen langen Teil, der sich in unterschiedlichsten Konfigurationen präsentiert. Schliesslich verstummt das Soloinstrument. Aufgewühlt bleibt das Orchester zurück, allmählich erst sich beruhigend, bis auf tiefem Es das Individuum mit einer traurigen melodischen Figur wieder zurückkehrt, resigniert wie nach einem gescheiterten Befreiungsversuch. Es gibt in diesem musikalischen Drama nun kein Zurück mehr, es ist – wie man so sagt – vorbei.

Ein langer, in verstiegenste Arabesken und virtuoseste Kadenzen führender Monolog leitet das letzte Drittel ein, endend mit einem fast luftlosen Triller in höchster Lage. Schliesslich langsames, erinnerndes Weitermachen, am Schluss mit einer grossen glissandierenden Bewegung nach oben. Dunkel setzt das Schlagwerk ein, begleitet von spitzen, flageolettierenden Obertönen, die allein übrig bleiben, bevor die Atmosphäre herabsinkt in hin und her schwebende Wolken, durch die das höchste D der Solovioline gelegentlich wie ein Lichtstrahl wahrnehmbar wird. Gegen Ende nimmt das gesamte Orchester immer mehr an Gravitationsstärke zu, wird in der Masse statisch, wie das Soloinstrument in den höchsten Tönen umherwirbelt, losgelöst, aber immer luftleerer, um sich endlich «poco sul ponte» in Nichts aufzulösen. Der letzte der drei Schlussakkorde klingt, als sei er in der Ozeantiefe erzeugt worden.

Now the violin, with no tempo indication, enters on an extremely long-held F. The orchestra joins in unison on this note, which maintains a central presence throughout a long sequence until a new level is reached on a pitch a whole step higher, only to fall back on an E for a very long period. Beginning in bar 125 is a solo that is difficult to play, replete with intervallic leaps and finally insisting no fewer than 12 times on a D. One of the recurring elements of the piece is a highly complicated chord first played in bar 13 (and again at bars 104 and 163), which requires three fingers to produce but now can be heard only as two harmonic notes.

This is followed by tremolo figures that are crystalline and rich in overtones resulting from playing the bow closer to the bridge – a method that is used repeatedly throughout the whole concerto. What is striking is the constant unison oscillation on sustained pitches. One can hardly suppress the temptation to sense a symbolic device here. As the piece proceeds, the orchestra collectively tries either to assimilate the solo instrument with its *ra-ta-ta-tas* insistently pounding away on one note or to force it into silence; the clash between violin and orchestra engenders a long section comprising the most varied configurations. Ultimately the solo instrument is silenced. The orchestra remains behind in a state of turmoil, only gradually becoming calm, until the violin's individual voice returns on a low E-flat with a sadly melodic figure – resigned as if after a failed rescue attempt. In this musical drama, the point of no return has now been reached – as the saying goes, it is now over.

A long monologue leading into highly extravagant arabesques and virtuosic cadenzas introduces the final third of the piece, which ends with an almost airless trill in the highest register. Finally there is a slow, reminiscent continuation, with a large ascending glissando motion at the end. The percussion come in darkly, accompanied by the spiky, sawing overtones of harmonics left to linger on by themselves. Then the atmosphere sinks down into clouds that float back and forth, through which the highest D of the solo violin is heard at moments, like a ray of light. Toward the end, the whole orchestra accumulates gravitational force, approaching stasis just as the highest notes of the solo instrument whirl about; isolated but growing more exhausted, the violin finally dissolves into nothingness “poco sul ponte.” The last of the three final chords sounds as if it had been produced in the depths of the ocean.

IV.

Am Beispiel eines sehr viel späteren Werks aus dem Jahre 2009 etwa, der Chorkomposition aus dem *shir ha shirim*, dem «Lied der Lieder», dem *Hohelied Salomos* – Zwiesgesprächen zweier Liebender voller Sehnsucht, Trennungsschmerz und dem Glück des Sich-Wiederfindens, die allegorisch und dithyrambisch zugleich das Verhältnis des Volkes zu Gott spiegeln –, formulierte Pintscher seine stets erneute intensive Suche nach einer tieferen Begegnung der *Sprachausformungen*. Fasziniert von der nunmehr wiederentdeckten jüdischen Geisteswelt komponierte er, inzwischen in New York lebend, Vokalwerke, die die Engführung von Wort- und Tonsprache aufs Äusserste radikalisierten. Die Vorstellung, dass der heilige Text als «eine Schrift in dem abstrakten Feld des Tonsatzes» gelesen werden solle, will die Grenzen der *Sprachausformungen*, ihre Autonomie also, bewahren und doch ihre Einheit gestalten. Die zahlreichen Kehllaute des Hebräischen, seine emphatischen Konsonanten und langen vokalischen Endungen, ermöglichen dem Werk eine neue Intensität in der Allianz von sprachlich-vokaler und klanglicher Expressivität.

Im Hebräischen, so Pintscher, seien «Worte wie Inseln, Energieträger, da alles aus kurzen Wortstämmen abgeleitet wird. Für einen Musiker oder Komponisten ist das eine Chance, tief in die Konnotation der Worte hineingehen zu können, weil man den Fluss, die Wege zwischen den einzelnen Worten, die wie Objekte sind, selber gestalten kann. Ich habe bisher nur englische, französische und deutsche Texte vertont. Und nun mit einem ganz neuen rhythmischen Kostüm umzugehen, ist für mich als Komponist eine besondere Herausforderung, weil ich zu ganz anderen Rhythmus- und Tempostrukturen komme». (Takte, 2, 2008)

In den 2009 entstandenen, wiederum auf das *Hohelied* zurückgreifenden *songs from Solomon's garden* für Bariton und Kammerorchester verfeinert Pintscher diesen Umgang mit der biblischen Sprache, lässt sich auf deren Vorgaben ein, «rhythmische und gestische Patterns vor, die für mich bisher unerschlossene musikalische Gesten evozieren» (ebd., 2010). Mit einem Vergleich aus der räumlichen Sphäre weist der Komponist schliesslich auch dem orchestralen Klangkörper eine dramaturgische Funktion zu, die einzig der Synchronisation von Text und Partitur gilt. «Das Orchester ist wie ein Vergrösserungsglas dessen, was im Klang des Wortes steckt, wie ein Prisma, das den Ausdrucksgehalt in verschiedene Richtungen streut.»

IV.

To gauge how Pintscher has shaped his concentrated quest for a deeper encounter with *ways of forming language* in continually new ways, we can take an example from a much later work, written in 2009: his choral composition from the *shir ha shirim*, the *Song of Songs* (also known as the *Song of Solomon*). These texts involve the dialogues of two lovers full of longing, the pain of separation, and the joy of being reunited, which also become an allegory and a dithyramb reflecting the people's relationship with God. Fascinated by his ongoing rediscovery of the Jewish intellectual and spiritual world – and by now having taken up residence in New York – Pintscher began composing vocal works that treat the close rapport between language made of words and language made of tones in an extremely radical way. The idea that the sacred text should be read as “a writing in the abstract field of the musical composition,” is meant to preserve the boundaries of these *ways of forming language* – and hence their autonomy – and yet to shape them as a unity. The numerous guttural sounds of Hebrew, its emphatic consonants and long vocal endings, allow the work to gain a new intensity in terms of the alliance between linguistic-vocal and musical expressivity.

In Hebrew, remarks Pintscher, “words are like islands, like energy sources, since everything is derived from short root words. For a musician or a composer, this presents an opportunity to delve deeply into the connotations of the words, because you yourself can shape the flow, the paths between the individual words, which are like objects. Up until now I have set only English, French, and German texts to music. And now to deal with a completely new rhythmic guise is, for me as a composer, a special challenge, because I am dealing with utterly different structures of rhythm and tempo.”³

In *songs from Solomon's garden* for baritone and chamber orchestra – composed in 2009 and once again drawing on the *Song of Songs* – Pintscher refines this manner of handling the biblical language by availing himself of the fact that it provides “rhythmic and gestural patterns which for me evoke previously untapped musical gestures.”⁴ Using a simile from the spatial realm, the composer also assigns to the orchestral ensemble a dramaturgical function that uniquely applies to the synchronization of text and score. “The orchestra is like a magnifying glass for what is contained in the sound of the word, like a prism that scatters the expressive content in various directions.”

V.

Mit dem auf Variabilität setzenden Begriff der *parallelisierenden Sprachausformung* muss auch Pintschers ebenso auf plane Abbildbarkeit verzichtendes Verhältnis von musikalischer und theatraler Kunst ins Auge gefasst werden. Das «Bewusstmachen der Phänomenologie des Klangs»² vollzieht sich im musikalischen Theater als komprimierteste Form sprachlicher, gestischer und musikalischer Parameter.

Die Idee einer Verschränkung der Künste zieht sich durch alle Kunstperioden hindurch. Zusammen mit der Vermutung eines gemeinsamen Ursprungs ästhetischen Ausdruckswillens avancierte sie zum nachgerade eschatologisch anmutenden Topos einer ursächlichen Einheit des Getrennten, die es in der Zukunft wieder zu rekonstruieren gälte. Immer wieder, gelegentlich auch unterschwellig, wurde dabei der vermeintlich begriffs- und bildlosen, immateriellen Wirkkraft der Musik die Schlüsselfunktion einer symbiotischen Wiedervereinigungsinstanz angetragen. Die Zukunftsmusik Richard Wagners wie Nietzsches programmatische Genealogie der Tragödie spielten dabei eine ebenso entscheidende Rolle wie die romantischen Vorstellungen einer orphischen Musikmacht oder Schopenhauers Behauptung, dass alle Künste ausser der Musik nur Abbilder platonischer Ideen sein, die Musik selbst aber unmittelbare Emanation des Urwesens der Welt. Noch Carl Dahlhaus' recht kühne Formulierung, dass Musik gerade in ihrer Loslösung vom Anschaulichen und Affektiven zur «Offenbarung des Absoluten» gelange, steht – freilich ohne jede Begründung des mir sehr rätselhaften Absolutheitsbegriffes – in dieser Tradition. Mit Leichtigkeit liesse sich diese Reihe fortsetzen bis hinein ins einundzwanzigste Jahrhundert.

Beständig ging es dergleichen Kunstoffbarungen ums Ganze. Dass der höchste Zweck des Menschen der künstlerische sei und der höchste künstlerische das Drama – dieses elitäre Wagner'sche Axiom bestimmte auch noch in seiner äussersten Ablehnung die Rede über Einheit der Künste. Kein Wunder, dass das Musiktheater dabei stereotyp als metaphysische Universalarchitektur apostrophiert wurde; auch da noch, wo man in der Hitze der musikideologischen Scharmützel der Nachkriegszeit provokant zu seiner Zertrümmerung aufrief.

V.

The relationship between musical and theatrical art in Pintscher must also be considered by referring to the concept of discovering *parallels between ways of forming language* – a concept posited on variability. This relationship between music and theater similarly eschews any notion of a simplistic capacity for music to “illustrate.” According to Pintscher, “making [the listener] aware of the phenomenology of sound”⁵ is something that occurs in musical theater as the most compressed form of linguistic, gestural, and musical parameters.

The idea of unifying the arts can be found throughout all artistic epochs. Together with the assumption of a common origin in which the desire for aesthetic expression is rooted, this idea evolved into a virtually eschatological topos: the concept of a primal unity that had subsequently become separated and that had to be recuperated and reconstructed once again in the future. Repeatedly, and at times subtly, the key function of serving as the agent for this symbiotic reunion was therefore ascribed to the putatively immaterial power of music, which was believed to be free of concepts and images. Richard Wagner's “music of the future,” like Nietzsche's programmatic genealogy of tragedy, played a role in this development that was just as decisive as were romantic ideas of an Orphic musical power or Schopenhauer's assertion that all the arts are but images of Platonic ideas, with the exception of music, which itself is the immediate emanation of the world's primordial being. Carl Dahlhaus's rather bold formulation that music succeeds in “revealing the absolute” precisely in its disengagement from the descriptive and affective is still part of this tradition – even without its appeal to what I consider the very enigmatic concept of the absolute. This tradition could easily be extended into the 21st century.

Artistic epiphanies of this sort have consistently involved positing a whole or unified entity. The assertion that the highest aim of humanity is the artistic and that the highest form of art is the drama – this elitist Wagnerian axiom – has set the terms of the discourse about the unity of the arts, even when one's position is an extreme rejection of this. So it is no surprise that music theater became stereotypically characterized as the metaphysical model of the universe – even when its fragmentation was provocatively advocated in the heat of postwar aesthetic skirmishes.

VI.

Bernd Alois Zimmermanns Gedanke einer imaginären Einheit aus absoluter Musik, absolutem Tanz und absoluter Farbe dagegen verzichtete auf jede Absolutheitsattitüde. Komponieren hiess hier schlicht, das Grenzenlose zu begrenzen, «ein Anliegen des menschlichen Geistes seit jeher». Zimmermann wollte keine Manifeste und dergleichen mehr. Jahrzehnte später formulierte Matthias Pintscher seine ganz ähnlich geartete Abwehr solchen Programmwesens.

Begrenzung hiess für Zimmermann das für den kompositorischen Akt entscheidende Zusammenfügen von Materialsegmenten aus den unterschiedlichsten Epochen, Künsten und Techniken. Unter gänzlichem Verzicht auf jeden ästhetischen Messianismus wollte hier die Einheit des Getrennten nicht auf Kosten der Souveränität der einzelnen Ausdrucksform zur Gestaltung gelangen.

«Meine Musik denkt sich in erster Linie in gestischen Zusammenhängen», äusserte Matthias Pintscher bereits 1998. Pintschers Vorstellung innerer musikalischer Bilder, die, nach aussen projiziert, zu Wirklichkeiten werden, seine Vorstellung von Musik als unsichtbarem, imaginären Theater verdankt dem konkret auf die Materialien orientierten Zugriff Zimmermanns mehr als den alles überwölbenden Grossraumtheorien der systemphilosophischen oder negativ dialektischen Dekrete über das, was Kunst zu sein und nicht zu sein hat.

Matthias Pintschers Kompositionen verheimlichen ihre inspirierenden Quellen niemals. Die «Kraft des Poetischen», die er selbst aufruft, um diese Ursprünge zu verdeutlichen, erfüllt in jedem seiner Werke deren Färbung neu. Weder den einstimmenden Bildwerken noch den Texten wird ihre autonome Geltung genommen. Die Wendung gegen die Funktionalisierung der Sprache zum blossen Geräusch, die einst den musikalischen Umgang mit ihr oftmals bestimmte (so etwa bei Dieter Schnebel, György Ligeti, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen oder Pierre Boulez), findet sich hier nicht. Stattdessen trifft Ingeborg Bachmanns Charakterisierung der Worte, die längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann, suchen, sondern deren Vereinigung mit ihr, auf Pintschers Verfahren zu.

VI.

By contrast, Bernd Alois Zimmermann's concept of an *imaginary* unity of absolute music, absolute dance, and absolute color eschewed the attitude that it is possible actually to attain the absolute. Composition here meant simply to limit the limitless, "a concern of the human mind since time immemorial." Zimmermann had no more use for manifestoes and the like. Decades later, Matthias Pintscher formulated a similar aesthetic of resistance to the sort of programmatic entity represented by the "total work of art."

For Zimmermann, to create limits meant joining together segments of material from the most varied epochs, arts, and techniques – a fusion that was decisive for the act of composition. By completely rejecting any aesthetic Messianism, the aim was to construct a unity out of what had become separated – but a unity that would not compromise the sovereignty of each individual form of artistic expression.

"My music thinks primarily in gestural contexts," said Pintscher as early as 1998. The idea of inner musical images which, projected outward in performance, become realities – the idea of music as invisible, imaginary theater – owes more to Zimmermann's craftsmanlike concept of art, which is concretely oriented toward materials, than to the grandly overarching theories decreed by systematic philosophy or negative dialectics as to what art should or should not be.

Pintscher's compositions never conceal their sources of inspiration. The "power of the poetic," which he himself invokes to elucidate these origins, permeates each of his works, giving each a fresh coloration. The autonomous validity of the works of visual art, sculptures, and texts that correspond to his compositions is never denied. We do not find here the turn toward the functionalization of language as mere sound, which previously often determined the interaction between music and language (as for example in the music of Schnebel, Ligeti, Nono, Stockhausen, and Boulez). In lieu of that, Ingeborg Bachmann's characterization of words – that they long since stopped seeking the accompaniment that music cannot give them but instead have sought their unification with music – applies to Pintscher's method.

VII.

It might seem surprising that Pintscher's idiosyncratic and passionate compositional treatment of works involving language and visual arts was first

VII.

Es mag verwunderlich scheinen, dass Pintschers eigenartiger und leidenschaftlicher kompositorischer Umgang mit Sprach- und Bildwerken erst in drei für das Musiktheater geschriebenen Werken sich artikuliert hat. Der Schritt zur Form der Oper – gleichwohl «ein Fossil» – sei allemal «nur ein kleiner», berichtete er im Februar 1998.

In allen musikdramatischen Werken Pintschers geht es, um mit Hans Henny Jahnn zu sprechen, nicht um mutmasslich urtragische Probleme, sondern um das jedem Widerfahrende, um die Liebe, «die den Befallenen verbrennt», die irreversible Querstellung des Einzelnen zur Welt oder den Verfall einer Figur. Am Beispiel seiner ersten Oper *Thomas Chatterton* sprach Pintscher genau in diesem Sinne von der «Vergeblichkeit und der schicksalshaften Mittelmässigkeit des menschlichen Tuns».

Jedem dieser Werke eignet eine ihm eigene, unaustauschbare Sprache. *Gesprungene Glocken* etwa, Pintschers Musiktheaterwerk auf Woyzeck-Motive von Georg Büchner, Texte von Jean Paul, Arthur Rimbaud und aus der Offenbarung des Johannes thematisiert die Sprachsuche geradezu, versucht sich am Wortverlust, an der zerrütteten Sprache eines um alle Glücksansprüche gebrachten Verlassenen.

Für jedes der drei Werke begab sich der Komponist auf eine Sprachfindungssuche. Eine stets neu zu beginnende Recherche der jeweils spezifischen Diktion, die sich neben der Wortsprache als zweite Wirklichkeit (Pintscher) zu behaupten vermag. «Ein Text», sagte er 2008 anlässlich seines das Leben und Werk Arthur Rimbauds umkreisenden, in einer Collagetechnik angefertigten Musiktheaters *L'espace dernier*, «spiegelt sich in einem ihm jeweils zugeordneten Raum. Der Text wandert von Stück zu Stück und so auch von Raum zu Raum».

Anmerkungen

- 1 Matthias Pintscher: *Über meine Werke dernier espace avec introspecteur und Figura II / Frammento*. In: *Musik & Kirche. Zeitschrift für Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter, Jg. 67 (1997), Nr. 4, S. 221f.
- 2 *Wir bewegen uns nicht im luftleeren Raum ... Matthias Pintscher im Gespräch mit Julia Cloot*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz: Schott, 2007, Nr. 5, S. 10

articulated in three works written for the music theater. The step toward the form of opera – albeit “a fossil” – was always “just a small one,” he reported in February 1998.

All of Pintscher’s musical dramatic works revolve around – to borrow an expression of Hans Henny Jahnn – not what are supposed to be the primal tragic problems but rather what everyone must cope with: love, “which burns the afflicted,” the irreversible situation of the individual being at odds with the world, or a character’s decline and ruin. Using the example of his first opera *Thomas Chatterton*, Pintscher spoke precisely in this sense of the “futility and fateful mediocrity of human activity.”

A unique, non-interchangeable language serves each of these works. *Gesprungene Glocken*, for example, Pintscher’s music theater work based on the Woyzeck motif of Georg Büchner and using texts by Jean Paul, Arthur Rimbaud, and the Book of Revelation, virtually takes as its theme the search for language as it explores the loss of words and the broken-down language of someone who has become desolate despite his pursuit of happiness

In each of these three works for music theater, the composer has embarked on a quest to find a language: an investigation that begins afresh with each new piece. Its aim is to find the unique diction, for whichever work in question, that will be capable of asserting itself alongside the language of words as a “second reality” (Pintscher). “A text,” the composer said in 2008 on the occasion of *L'Espace dernier*, his music theater piece written in a collage technique which revolves around the life and work of Rimbaud, “is always reflected in a space corresponding to it. The text migrates from piece to piece and so, too, from space to space as well.”

Notes

- 1 Herder, *On the Origin of Language*, Section III, 1, “Töne.”
- 2 Matthias Pintscher: *Über meine Werke dernier espace avec introspecteur und Figura II / Frammento*. In: *Musik & Kirche. Zeitschrift für Kirchenmusik*. Kassel, Bärenreiter, vol. 67 (1997), no. 4, p. 221f.
- 3 Bärenreiter’s publication [t]akte 2/2008.
- 4 *ibid.*, 2010.
- 5 *Wir bewegen uns nicht im luftleeren Raum ... Matthias Pintscher im Gespräch mit Julia Cloot*. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz: Schott, 2007, no. 5, p. 10.

«O MIROIR!»

I. Die Erinnerung der Spiegel

Im japanischen Nô-Spiel *Izutsu* geht es um einen Brunnen, in den zwei Menschen – eine Frau und ein Mann – hinunterspähen, um ihre vom Rund gerahmten Gesichter zu erkennen, so als betrachteten sie einen Planeten, der in der Dunkelheit seine Bahn zieht; und dieser Planet ist immer dort, wenn sie nachschauen, als zöge er unablässig durch das Dunkel, durch die Ewigkeit.

Wir wissen, dass dem nicht so ist. Der Spiegel hält nicht fest, was er reflektiert. Aber es scheint so. Das Bild ist vergänglich, doch wenn wir wieder hinschauen, scheint es immer da, ja Teil von uns zu sein. Wie Musik.

II. Herodias

Eine Frau – eine Königin – steht vor ihrem Spiegel. Keine Schauspielerin wird diese Rolle je spielen, denn das Manuskript von Stéphane Mallarmé war bei seinem Tod, mehr als dreissig Jahre, nachdem er das Werk im Jahr 1864 in Angriff genommen hatte, bei weitem nicht vollendet.

Er brachte lediglich Fragmente zustande. Fragmente dieser Fragmente – drei Auszüge einer Szene für Herodias und ihre Amme – wurden durch ein Werk für Sopran und Orchester zu neuem Leben erweckt: durch die Musik

“O MIROIR!”

I. Mirrors' Memories

The noh play *Izutsu* revolves around a well, where two people – a woman and a man – peer down to see their faces held in a circle, as if they were looking at a planet, travelling through the darkness, a planet that is always there when they look, as if it were permanent, travelling through the darkness, travelling through eternity.

We know this is not so. The mirror does not retain what it reflects. But it seems to. The image is transitory, but appears to be always there for us to come back to, even be part of. Like music.

II. Herodias

A woman – a queen – stands at her mirror. It is a part no actress will ever play, because the script, by Stéphane Mallarmé, remained far from finished at his death, more than thirty years after he had begun work on it, in 1864.

Fragments were all he managed to complete, and fragments of those fragments – three excerpts from a scene for Herodias and her nurse – have come to gain new life in music for a soprano to sing, with orchestra:

von Matthias Pintschers *Hérodiade-Fragmente* (1999). Nie Gesprochenes kann heute, anderthalb Jahrhunderte später, gesungen werden.

Eine Frau – eine Königin – steht vor ihrem Spiegel, und Mallarmés Text erweckt den Eindruck, als sei alles, was man im und um den Spiegel herum sieht, mit Glas überzogen. Herodias’ Spiegel führt ihr eine Szenerie des Luxus vor Augen – «jardins d’améthyste, ... ors ignores» – mit einer Fixierung auf Prunk, Distanz und Kälte, die ihr Herz zu Diamant werden lässt oder aber Edelstein und -metall in überschwängliches Gefühl verwandelt. Ähnliches geschieht auf formaler Ebene. Die Verse sind klassische Alexandriner, aber Ausdrucksweise und Bildersprache sind überaus dekadent, als ob eine alte Struktur, wie ein gesunkenes, von Korallen überzogenes Schiff, ein Übermass an Umwegen und Ausschmückungen absichern müsste. Die exzessive Wortwahl scheint Aufbau und Sinn zu belasten, gleichzeitig aber für beides unabdingbar zu sein.

Eine Frau – eine Königin – steht vor ihrem Spiegel und als Sopran vor einem Sinfonieorchester, das ihr virtueller Spiegel ist. Genauso wie die mit Silber beschichtete Glasplatte Herodias ihr eigenes Bild in einem anderen Raum zeigt, reflektiert das Orchester die Singstimme zu einer anderen Zeit, und zwar in dem Moment, als die Sängerin ihren Part abbricht, worauf Instrumente ihre letzten Töne aufnehmen. Das erste Beispiel finden wir am Schluss der Eröffnungsmelodie der Sopranistin, wo es, schon im Text, ein für Mallarmé typisches reflexives Spiel zwischen Klang und Wortsinn gibt, indem «miroir» als erweitertes «moi» erscheint. In Pintschers Vertonung singt die Sopranistin ihr «moi» auf dem F im obersten Notensystem, das nach einer kurzen Pause durch eine aus Harfe mit Klarinetten plus Violoncello solo und Bass bestehende Instrumentengruppe erneuert wird. Der Klang verebbt zu völliger Stille, aus der er als Oberton einer Viola von Neuem aufscheint, bevor ihn die Sopranistin als Ausdruck ihrer Hinwendung zum Spiegel wieder einfängt, worauf er sich weiter fortpflanzt in der Klangfülle von Vibrafon, Celesta, Harfe, den Streichern der Mittellage und (zwei Oktaven höher) den Crotales, jetzt nicht mehr nur als Bild der Spiegelung – das «moi» im «miroir» – sondern auch als der glänzende Spiegel selbst.

Ähnliche Echos auf die Stimme – Imitationen eines Tons oder einer Tonfolge, oder Motive, die Unterbrüche in der gesungenen Melodie ausfüllen und alle von Soloinstrumenten oder kleinem Ensemble gespielt werden – sind ab hier beinahe allgegenwärtig. Und zuweilen, wenn gestrichene

the music of Matthias Pintscher’s *Hérodiade-Fragmente* (1999). What would never be said can now, a century and a half later, be sung.

A woman – a queen – stands at her mirror, and in Mallarmé’s text it is as if the glass surface has glazed everything that can be seen within and beyond. Herodias’s mirror offers her a spectacle of luxury – “gardens of amethyst ... overlooked golds” – with a fixation on splendour, distance, and coldness that is turning her heart to precious stone, or else changing gem and valued metal, taking them and melting them into abundant feeling. Something similar is happening on the level of form. The poetic lines are classical alexandrines, but diction and imagery are heavily decadent, as if an old scheme, like a sunken ship encrusted with coral, has come to support an immensity of elaboration and indirection. Excess of vocabulary seems to strain structure and sense, but at the same time to be essential to both.

A woman – a queen – stands at her mirror, as a soprano stands in front of a symphony orchestra, which is her virtual mirror. Just as a silvered glass presents Herodias with an image of herself in another space, so the orchestra reflects the singing voice at another time, doing so very precisely at moments where the singer stops, whereupon instruments take over her most recent sounds. The first example comes at the end of the soprano’s opening line, where, already in the text, there is a characteristically Mallarméan reflexive play of sound and sense, “miroir” (mirror) extending the sounds of “moi” (me). In Pintscher’s setting the soprano sings her “moi” on the F at the top of the staff, which is restored after a short gap by a choice grouping of harp with clarinets plus solo cello and bass. The note then vanishes into silence, from which it comes back again as a solo viola harmonic before being recaptured by the soprano for her apostrophe to the mirror, after which it goes on further in the sonorities of vibraphones, celesta, harp, middle-register strings, and (two octaves above) crotales, now an image not only of the reflection, the “moi” in the “miroir,” but also of the gleaming mirror itself.

Similar resonances of the voice – imitations of a note or figure, or motifs that fill in gaps in the vocal melody, any of these coming from solo instruments or small ensembles – are almost omnipresent from this point, and sometimes, when bowed percussion instruments or softly

Schlaginstrumente oder weich kolorierte Klarinetten beteiligt sind, ist sich der Zuhörer nicht ganz sicher, ob es sich nicht um gesungene Töne handelt. Pintscher hat einmal gesagt: «Das Tarnen von Klängen ist Teil meines kompositorischen Denkens, so dass man nie genau weiss, wer spielt oder wo die Töne herkommen.»¹ Und so, während das schillernd gestimmte Schlagzeug als Spiegel in unseren Ohren weiterwirkt, verfolgt die Stimme ihren Weg, inmitten der instrumentalen Spiegelungen, aber auch der Einwüfe und Aufforderungen, durch die das Orchester nicht nur seine Rolle als Spiegel, sondern auch als Diener des Stücks, als Vertrauter und Zuhörer erfüllt: Denn von Anfang an hat das Orchester seine eigene Sprache, seine eigenen Ausrufe und Satzzeichen, die sich im Verlauf der Partitur entwickeln. Um den Komponisten erneut zu zitieren: «Die Sängerin sendet Signale aus wie bei der Echo-Ortung», und ihre Bemühungen, sich zu positionieren, werden augenblicklich belohnt, denn das Orchester lässt zurückprallen, was sie ihm zuwirft, und gleichzeitig sind sie auf tragische Weise vergeblich, denn die instrumentellen Vokabeln sind trügerisch (die Stimme der Nicht-Stimme), klanglich unbegrenzt (während die Stimme an ihr Timbre gebunden ist) und ohne verbale Bedeutung – oder jenseits davon. Herodias singt sich auf der Suche nach ihrem eigenen Abbild die Seele aus dem Leib. Statt dessen beschwört sie einen strahlenden Engel herauf.

III. Der Garten Solomons

Jener von Herodias ist keineswegs Pintschers einziger Spiegel. Eine seiner frühesten anerkannten Kompositionen ist ein Klavierstück, *Tableau-Miroir* (1992), dessen zweiter Teil den ersten widerspiegelt – und der Titel des ersten Teils, «Bild», ist bezeichnend für einen Komponisten, der sich ausgiebig für die bildende Kunst interessiert, einen Komponisten, für den ein Bild auch ein Spiegel für das forschende Selbst sein könnte, das darin allenfalls seine Affinitäten und Potenziale entdeckt.

Ähnlich können Lieder Spiegel sein, indem das Gedicht als reflektierende Oberfläche dient. Mehr als nur auf dieser metaphorischen Ebene schaut jemand in e.e. cummings' Gedicht *a twilight's song* für Sopran und sieben Instrumente (1997) in einen Spiegel, was vielleicht der Grund dafür war, dass Pintscher sich, da ihn der Text von Mallarmé seit seiner Teenagerzeit beschäftigte, zu diesem Gedicht hingezogen fühlte. Herodias' Spiegel zudem könnte

coloured clarinets are involved, we may be unsure whether the sound is not indeed vocal. "Camouflaging sounds," Pintscher has said, "is part of my compositional thinking, so that one can never exactly be sure who is playing or where the sound is coming from."¹ And so, as shimmering tuned percussion keep the mirror in our ears, the voice continues its path amid its instrumental reflections, and also amid interjections and prompts through which the orchestra fulfils its role not only as mirror but also as the servant in the play, there as confidante and audience, for right from the start the orchestra has its own language of exclamations and punctuation marks, and these are developed throughout the score. To quote the composer again: "The singer sends things out like an echo-locator," and her efforts to position herself, define herself, are at once exactly rewarded, for the orchestra does indeed bounce back what she projects, and tragically futile, for the instrumental vocables are simultaneously illusory (the voice of not-voice), sonically limitless (where the voice is bound to its timbre) and without – or beyond – verbal sense. Herodias is singing out in search of an image of herself. Instead what she summons is a shining angel.

III. The Garden of Solomon

Herodias's is by no means Pintscher's only mirror. One of his earliest acknowledged compositions is a piano piece, *Tableau/Miroir* (1992), whose second part reflects its first – and the title of that first part, "Picture," is also significant for a composer who has paid such close attention to visual art, a composer for whom a picture may equally be a mirror for the scanning self, discovering its kinships and potentials.

Songs are mirrors in a similar way, where the reflective surface is the poem. On more than that metaphorical level, someone is looking into a mirror in the e.e. cummings poem Pintscher set for soprano and septet in *a twilight's song* (1997), which may have been why, with the Mallarmé on his mind since his mid-teens, he was drawn to this text. Herodias's mirror could have been a window, further, onto the rich territory of French poetry from the late nineteenth century, especially the poetry of Rimbaud, and especially that poet's call for new journeys in his quatrain "Départ." Rimbaud and cummings were both early enthusiasms of

ein Fenster gewesen sein, für den Blick auf das weite Feld der französischen Dichtung des späten 19. Jahrhunderts, vor allem jener von Rimbaud, insbesondere seines Aufrufs zu neuen Reisen im Vierzeiler «Départ». Schon früh begeisterte sich Pintscher für Rimbaud und cummings, deren Spuren sich zurückverfolgen lassen bis in die Zeit von *Ofelia*, einem Liederzyklus nach Gedichten von Rimbaud, den er als 19-Jähriger komponierte, und sein *Drittes Quartett*, in dem ein Bariton cummings singt. Aber während der amerikanischen Dichter nach 2000 aus Pintschers Werk verschwindet, brennt Rimbauds Flamme weiter, durch das Musiktheater *L'Espace dernier* (2002/03) bis zur 2008 entstandenen Konzertsfassung *pourquoi l'azur muet*.

Ausser den beiden vorangegangenen Theaterwerken für die deutsche Bühne, *Thomas Chatterton* und *Gesprungene Glocken*, hat Pintscher bei der Wahl seiner Texte seine Muttersprache eindeutig vermieden, zugunsten des Französischen (Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé), Englischen (e.e. cummings, Derek Jarman), Spanischen (Octavio Paz) und neuerdings Hebräischen des *Hohelieds Salomos*, als müsste der Wörter-Spiegel unbedingt so anders sein, dass er nicht nur ein grundverschiedenes – verbales – Ausdrucksmittel, sondern auch eine unvertraute Klanglandschaft eröffnet.

Solomos Hebräisch und Mallarmés Französisch ist die reiche und erotische Bildersprache gemeinsam, und indem er mit *songs from Solomon's garden* (2009) auf das Medium des Orchesterlieds zurückgriff, schaute Pintscher wie Herodias erneut in einen Spiegel und machte sich Techniken – nicht zuletzt solche der stimmlich-instrumentalen Spiegelung – aus diesem früheren Werk zunutze. In seiner weiteren *Hohelied*-Fassung jedoch, dem Choral *she-cholat ahavah ani* («So krank bin ich vor Liebe», 2008), war sowohl der Text-Spiegel als auch die Gattung neu für ihn, und das Ergebnis ist eine Entfaltung von Möglichkeiten in urtümlicher Form.

Was an dieser Partitur unmittelbar wohl am meisten beeindruckt – abgesehen von der strengen Gliederung des Tongewebes in sechzehn oder mehr Teile – ist die Beherrschung der Harmonien, durch welche das D, einen Ton höher als das eingestrichene C, über lange Strecken präsent ist, ohne dass es je als Grundton oder Auflösung zu fungieren scheint. Es ist viel eher eine Antwort als eine Frage. Auf einer Ebene jedoch ist es eine Frage, und zwar nach Ursprüngen und Zielen, eine Frage danach, wie wir – der Chor steht für ein kollektives Wir – bis hierher gekommen sind und wohin wir gehen, und

Pintscher's, leaving traces that went back into his late teens, the time of *Ofelia*, a set of songs after Rimbaud, and his *Third Quartet*, with a baritone singing cummings, but where the U.S. poet disappeared from his output after 2000, the Rimbaud flame burned on, through *L'Espace dernier* into a concert postscript of 2008, *pourquoi l'azur muet*.

Except in his two preceding theatre works – both for the German stage: *Thomas Chatterton* and *Gesprungene Glocken* – Pintscher in choosing texts has strikingly avoided his own language in favour of French (Rimbaud, Mallarmé), English (cummings, Derek Jarman), Spanish (Octavio Paz), and, latterly, the Hebrew of the *Song of Songs*, as if the mirror of words had to be scrupulously other, opening not only into a different means of expression, verbal, but also into a defamiliarized realm of sound.

Solomon's Hebrew has this in common with Mallarmé's French that the imagery is rich and erotic, and in returning to the medium of orchestral song for *songs from Solomon's garden* (2009) Pintscher found himself looking again into a mirror like Herodias's and developing techniques, not least techniques of vocal-instrumental mirroring, from that earlier work. With his other *Song of Songs* setting, however, the choral *she-cholat ahavah ani* ("I am lovesick," 2008), the textual mirror was new to him, the genre as well, and the result is an unfolding of possibilities in pristine form.

What may be most immediately impressive in this score, besides the control of textures in sixteen parts or more, is the control also of harmony through which the D a step up from middle C is present for long periods without ever seeming to function as a keynote or resolution. It is much less an answer than a question. On one level it is a question about origins and destinations, about how we – and the choir works as a collective we – arrived at this point and where we are going, in terms both of the short time the piece lasts, seventeen minutes or so, and the vastly longer span of human, and specifically Judaic, culture.

The starting point is the D an octave below this main tone, intoned by a solo bass and soon becoming an origin or destination for other notes as small figures emerge: a minor-second fall, a minor-third fall, and so on. As these motifs and more are repeated and distorted by other

zwar sowohl hinsichtlich der kurzen Dauer des Stücks von ungefähr siebzehn Minuten als auch der erheblich längeren Zeitspanne der menschlichen, und insbesondere jüdischen, Kultur.

Ausgangspunkt ist das vom Kontrabass solo gespielte D, eine Oktave tiefer als dieser Hauptton, das – indem sich kleine Figuren entwickeln – bald zum Ursprung oder Ziel anderer Töne wird: einer fallenden kleinen Sekunde, einer fallenden kleinen Terz usw. Indem diese und weitere Motive wiederholt und von anderen Sängern verfremdet werden (manchmal in Vierteltonschritten), erweitert sich das Klangspektrum langsam nach oben, bis das eingestrichene D am Ende von Takt 23 zum ersten Mal anklingt und ab Takt 35, das heisst während voller sechs Siebtel der Komposition, bestimmend wird. Gleichzeitig entsteht der Eindruck, dass die Stimmen einen facettenreichen Spiegel bilden, dessen weichgezeichnete Rückstrahlungen zuweilen in längere Melodielinien zusammenfliessen, vor allem im Sopran-Solo (Takt 153), das sich vom beinahe allgegenwärtigen D aufschwingt und wieder hinabgleitet, ein Solo, in dem sich die ganze Partitur für einen Augenblick zu kristallisieren scheint. Wohl nicht so sehr an dieser Stelle, aber mit Sicherheit in anderen Melodien finden sich Anklänge an den Kirchengesang, vielleicht vor allem in aufwärts strebenden Tonläufen und anderen triumphierenden Aufschwüngen. Und fast immer ist im Hintergrund das D, als Anfang und Ende.

Dieser Ton wird kurz darauf in *sonic eclipse* (2009/10) für Trompete, Horn und Ensemble dieselbe Funktion übernehmen. Indem er sich wie in *she-cholat* über längere Zeit hinzieht, wird er zu einer ebenen Fläche – wie ein Spiegel, der auch als eine Frage aufgefasst werden kann. Wir schauen in der Regel nicht in den Spiegel, um andere Dinge zu mustern, sondern um uns selbst zu sehen, insbesondere unser Gesicht, das wir sonst ja nicht betrachten können. Folglich lauert hinter dem Spiegel die Frage: Wie sehe ich aus? Es ist keineswegs dieselbe Frage, jedoch derselbe Geist des Fragens, der in der Luft liegt, wenn die Stimmen oder Instrumente dieser beiden Werke, eines spiegelbildlichen Paares, auf diesem D verharren.

IV. Janus

Mit seinen beiden Solisten und den vielen Passagen, in denen einer von beiden mit einem Instrumentalisten des begleitenden Ensembles zusammenspielt, gehört *sonic eclipse* in die umfangreiche Gruppe von Pintschers

singers (sometimes with quarter-tone tuning), the range extends slowly upwards, until the middle D is first sounded at the end of bar 23, to become prominent from bar 35 onwards, i.e. through fully six-sevenths of the composition. There is the sense at the same time of the voices as constituting a multifaceted mirror whose soft reflections will occasionally coalesce into longer lines, notably including the soprano solo (bar 153), lifting from and subsiding to the almost perpetual D, a solo in which the entire score seems to be for an instant crystallized. Not so much here, but certainly in other melodies, there are suggestions of chant, perhaps especially in upward scalewise runs and other jubilant flourishes. And nearly always, somewhere in the background, is the D, the beginning and the end.

It is the note that soon afterwards was to have the same function in *sonic eclipse* (2009-10), for ensemble with solo trumpet and horn. Extending through time here as in *she-cholat*, the note becomes a flat plane – like a mirror, which also has the aspect of a question. We do not generally look into a mirror to inspect other things but rather to see ourselves, and in particular our faces, which we cannot see otherwise. Around the mirror, therefore, there hovers the question: How do I look? It is not at all the same question, but it is the same spirit of questioning that fills the air when the voices or instruments of these two works, a mirror pair, persist on that D.

IV. Janus

With its coupled soloists, and its many passages in which one or other of them is in interplay with a member of the accompanying ensemble, *sonic eclipse* belongs in that large category of Pintscher's works featuring two-foldness. *Chute d'Étoiles*, of course, is another example, along a line stretching back almost twenty years to *dernier espace avec introspecteur* for cello and accordion (1993-94), through *Study I for Treatise on the Veil* for violin and cello (2004), and *Janusgesicht* for viola and cello (2001).

All these works examine sameness and difference, less in a spirit of dialogue – though violent conflict can break out in the cello-accordion piece – than of bifurcated monologue, where the two instruments seem to represent the same being, as if doubled in a mirror. Perhaps the origin

Werken, die sich durch Verdoppelung auszeichnet. *Chute d'Étoiles* ist natürlich ein weiteres Beispiel innerhalb einer Entwicklung, die fast zwanzig Jahre zurückreicht, zu *dernier espace avec introspecteur* für Knopfakkordeon und Violoncello (1994), über *Janusgesicht* für Viola und Violoncello (2001) zu *Study I for Treatise on the Veil* für Violine und Violoncello (2004).

All diese Werke beleuchten Gleichheit und Unterschied, weniger im Sinne eines Dialogs – obschon im Violoncello/Akkordeon-Stück ein heftiger Konflikt ausbricht – als in demjenigen eines zweisträngigen Monologs, in dem die beiden Instrumente dasselbe, aber wie in einem Spiegel verdoppelte, Wesen verkörpern. Vielleicht ist der Anfang aller Anfänge im selben eingestrichenen D, dem Ton, auf den die dritte Saite der Violine gestimmt wird, am Beginn von *Study I for Treatise on the Veil* zu suchen. Dort wird er vom Geiger auf der dritten und der vierten Saite gespielt, aber gedämpft, abgeschwächt, und zwar nicht nur weil er leise spielt, sondern weil an den Seiten Papierstreifen angebracht sind. Dieselbe Geste erscheint jeweils kurz nach Beginn der drei weiteren Studien in dieser Reihe, von denen jede als Spiegelbild der ersten betrachtet werden kann, die in ihrer höchst exakten Unfassbarkeit selbst die Eigenschaft von etwas – ausser Reichweite – im Spiegel Gesehenem hat.

Im Falle von *Janusgesicht* steigert die Instrumentation den Zusammenschluss – und das Auseinanderdriften – der Beteiligten, die, einer je als Abbild des anderen, mit der Geruhigkeit langsamer Atemzüge eine typisch Pintschereske Landschaft aus zarten und doch überaus präsenten Klängen – häufig Obertönen – durchstreifen. Ausgangston ist diesmal das H im obersten Notensystem, das auf den beiden Instrumenten verschieden gespielt wird: als natürlicher oder künstlicher Oberton, gezupft oder gestrichen, neben oder auf dem Steg, mit oder ohne Triller. Klangschwankungen auf einem gemeinhin dynamisch tiefen Niveau, mit Tönen, die aus völliger Stille zu einem *pianissimo* aufsteigen (*tenebrae*, 2000-01) und dann nach und nach wieder verstummen, wirken unreal. Der Ton ist da, am Anfang hört man fast nur ihn, aufscheinend und verlöschend wie der schwache Strahl eines fernen Leuchtturms. Aber gleichzeitig erscheint er wie die Spur von etwas, das weggegangen ist, wie ein Zeichen von Abwesenheit. So dauert das Stück an durch weitere Echos, Verschmelzungen und Beinahezusammenstöße, durch Unisonos und Stellen, wo das eine Instrument einen Oberton des gerade vom anderen Instrument gespielten Tons herauspickt; und es ist, als ob die gespannte Aufmerksamkeit

of origins, the same middle D, the note to which the violin's third string is tuned, is there at the beginning of *Study I for Treatise on the Veil*, played by the violinist on both third and fourth strings, but hazed, veiled, not only in being played very quietly but also in sounding from strings to which paper clips have been attached. The same gesture reappears near the start of each of the other three studies in the series, each of which may be considered a mirror image of the first, which in its highly exact impalpability has itself the quality of something seen in a mirror, out of reach.

In the case of *Janusgesicht*, instrumentation accelerates the fusion – and confusion – of the participants, who travel as images of each other through a typically Pintscheresque landscape of fragile yet intensely present sonorities, very often harmonics, traversed at the slow tempo of breathing. The source tone this time is B on the treble staff, sounded in different ways on the two instruments: as a natural or artificial harmonic, pizzicato or arco, away from or on the bridge, trilled or not. Vacillations of sound, at a generally low dynamic level, with notes often rising from silence as far as *ppp* and then shading back again, create an effect of unreality. The note is there; it is, to begin with, almost all that can be heard, shining and vanishing like the dim beam of a distant lighthouse. But at the same time it seems like the trace of something gone, a mark of absence. So the piece continues, through further echoes, coalescences, and near misses, through unisons and places where one instrument picks out a harmonic of the other's note, and it is as if the site of aural intentness is rising, to a prolonged intersection on the F-sharp a fifth above the original B, and rising again, to a point super-high for both these instruments, the C-sharp another octave and a fifth higher. Janus, the ancient Roman god of beginnings and transitions – “The matter of new beginnings (“Départ”) and of the imaginary journey from the familiar to the unknown concerns me fundamentally”² – is commonly depicted facing outwards in two directions, but here it is as if the two instruments, the two visages, are looking towards one another – listening to one another, of course, as in any piece of chamber music, but also, in their listening as in their playing, feeling for the space that lies between them, across the mirror.

des Gehörs zuerst zu einem verlängerten Verbleib auf dem Fis, eine Quinte über dem ursprünglichen H, und dann weiter hinauf zu einem für beide Instrumente überhohen Ton, dem um eine Oktave plus eine Quinte höheren Cis anstiege. Janus, der römische Gott des Anfangs und des Endes – «Die Thematik des Aufbruchs («Départ») und der imaginären Reise vom Vertrauten ins Unbekannte beschäftigt mich grundlegend in der Auseinandersetzung mit meiner kompositorischen Arbeit.»² – wird im Allgemeinen als in zwei Richtungen schauend dargestellt, aber hier ist es, als ob sich die beiden Instrumente, die beiden Gesichter, einander zuwendeten – als ob sie einander zuhörten wie in jedem Kammermusikstück, in ihrem Zuhören und in ihrem Spiel aber auch den Raum wahrnehmen, der zwischen ihnen liegt, und zwar über den Spiegel.

V. Die Weisheit des Narcissus

Noch häufiger anzutreffen in Pintschers Schaffen als das Duett der ineinander verschlungenen Zwillinge ist das Echokonzert, beispielhaft ausgeführt in *Chute d'étoiles*, das in dieser Beziehung ebenfalls zwei Jahrzehnte zurückreichende Vorgängerwerke hat: *La metamorfosi di Narciso* für Violoncello und Ensemble (1992), neu komponiert mit vollem Orchester als *Reflections on Narcissus* (2004/05). In dieser reich bestückten Gruppe gibt es Werke für skordierte Viola (*tenebrae*, 2000/01), für Violine (*en sourdine*, 2002/03, und *Mar'eh*, 2010/11) sowie für Flöte (*Transir*, 2005/06), ferner, wie bereits erwähnt, *sonic eclipse*. In all diesen Kompositionen geschieht dasselbe wie in *Hérodiane-Fragmente*: Eine Einzelstimme wird aus einer Orchestergruppierung heraus reflektiert, mit dem Unterschied, dass die «Stimme» jetzt instrumental ist, so dass die Spiegelungen direkter, aber auch komplexer sein können.

In Anspielung an den berühmtesten Spiegel-Mythos der westlichen Kultur ist *La metamorfosi di Narciso* in fünf Sätze unterteilt, wechselweise langsam und lebhaft, versehen mit Titeln, die ihr jeweiliges Thema andeuten: die Umgebung («paesaggio»), eine Charakterstudie («rappresentazione di carattere»), ein Porträt oder Selbstporträt des jungen Mannes, der den Blick auf sein Spiegelbild heftet («rispecchiamento – (auto-) ritratto»), der Moment des Erstarrens zu einer Blume («metamorfosi ed irrigidimento») und Klagelied («lamento della ninfa eco»). In der Neubearbeitung lässt Pintscher die Titel weg, behält aber die fünf Sätze bei, die nun einfach mit *Reflection I–V* überschrieben sind. Einige der wichtigsten Ereignisse werden beibehalten, nun mit der zusätzlichen

V. The Wisdom of Narcissus

Even more common in Pintscher's output than the bicinium of entwined twins is the echo concerto, also exemplified by *Chute d'étoiles*, which once more in this respect has antecedents going back two decades, to *La Metamorfosi di Narciso* for cello and ensemble (1992), recomposed with full orchestra as *Reflections on Narcissus* (2004-05). Among the other members of this richly patterned group are works with solo viola (*tenebrae*, 2000-01), violin (*en sourdine*, 2002-03, and *Mar'eh*, 2010-11), and flute (*Transir*, 2005-06), besides *sonic eclipse*. In all these compositions it is as it is in *Hérodiane-Fragmente*, that a solo voice is being reflected from within an orchestral assembly, but of course with the difference that the "voice" now is instrumental, so that the reflections can be at once more direct and more complex.

Alluding to the most celebrated mirror myth in western culture, *La Metamorfosi di Narciso* is in five movements, alternately slow and vigorous, under titles suggesting their subjects: the ambience ("paesaggio"), a character study ("rappresentazione di carattere"), a portrait or self-portrait of the young man gazing at his reflection ("rispecchiamento – (auto-) ritratto"), the moment of stiffening into a flower ("metamorfosi ed irrigidimento"), and lament ("lamento della ninfa eco"). Pintscher suppressed the section titles in his reworking, but there are still five movements, now called simply "Reflection I–V," and some of the most crucial events are retained, now with the added power of large forces and the greater sophistication of a composer in full early maturity rather than one standing at the outset of his public career. (*La Metamorfosi* was, apart from the much shorter *Invocazioni* for band, the first work for large forces he was to publish.)

The difference between the two versions is widest at the opening, where Pintscher adds a preludial twenty bars establishing a new sound as well as a new size. What one might almost call his "mirror tone" middle D, is here as well, resounding through the orchestra, which is spanned with reflections of the cello's notes or figures right from the start. Much more than scene-setting, this music is already reverberant with the story, and though this is true also of how *La Metamorfosi* begins, *Reflections* adds beautiful imagery of stretched stillness and glisten – particularly by

Energie grosser Durchschlagskraft und dem Raffinement eines Komponisten, der nicht mehr am Anfang seiner Karriere, sondern in voller früher Reife steht (*La metamorfosi* war, neben den viel kürzeren *Invocazioni* für Blasinstrumente, sein erstes veröffentlichtes Werk für einen grösseren Verband).

Am grössten ist der Unterschied zwischen den beiden Versionen in der Eröffnung, in der Pintscher zwanzig präludiumartige Takte hinzufügt und so einen neue Klangwirkung aufbaut und das Stück verlängert. Das eingestrichene D, das man geradezu als Pintschers «Spiegel-Ton» bezeichnen könnte, ist ebenfalls vertreten, scheint immer wieder auf im Orchester, das von Anfang an durch die Spiegelungen der Töne und Figuren des Violoncellos glänzt. Mehr als dass sie in Szene setzt, strahlt diese Musik bereits die Handlung zurück, und obschon dies auch für die Art und Weise wie *La metamorfosi* beginnt, zutrifft, fügt *Reflections* eine schöne Metaphorik von gespannter Stille und Glänzen hinzu – vor allem durch Streicher-Obertöne und metallische Resonanzen, welche die unbewegte Oberfläche des Teiches evozieren.

Gewaltige Ressourcen unterstützen das Ganze: fein nuancierte Streicher-texturen in bis zu dreissig verschiedenen Stimmen, ergänzt durch Harfe, Celesta und Schlaginstrumente. Nachdem *Reflections* erst einmal den Weg von *La metamorfosi* eingeschlagen hat, ist der Verlauf der beiden Stücke sehr ähnlich, das Violoncello durchläuft Ankerpunkte – insbesondere auf dem Cis oberhalb des obersten Notensystems und dann das G einen Tritonus tiefer – bis zum Cis eine Oktave höher und schliesslich zum darüberliegenden Dis, ebenfalls Zielton von *Janusgesicht*. Es ist, als wäre Narcissus' Starren ein Verlangen nach immer weiter Entferntem.

Ähnlich erscheint sein Blick innerhalb des Orchesters. In beiden Versionen gewinnt der zweite Satz eine grosse physische Energie durch den Einsatz aller Instrumente und schnell gespielte Triolen, aufwärtswirbelnd oder -hüpfend. Und diese Energie wird verstärkt durch einen Austausch zwischen Solist und Orchester. Schon am Anfang seiner Überarbeitung lichtet Pintscher die musikalische Textur, um das Violoncello durch ein dramatisches Trompeten-Solo anzufeuern; andererseits erscheint ein nachfolgendes Duett für Violoncello und Posaune in der überarbeiteten Partitur in sehr abgemilderter Form. Klar, das originalgetreuste Selbstbildnis des Violoncellos ist ein weiteres Violoncello; diese Entdeckung macht es (in der zweiten Fassung) auf dem Höhepunkt des dritten Satzes, wo sein auch hier wieder hoch und höher

way of string harmonics and metal resonances – evoking the unmoved and unmoving surface of the pool.

Vast resources help: the finely detailed string textures in up to thirty or so parts, and the addition of harp, celesta and further percussion. The trajectory, however, once *Reflections* has joined the path taken by *La Metamorfosi*, is much the same, the cello moving through points of fixation – notably on the C-sharp above the treble staff and then the G a tritone below this – to the C-sharp an octave higher and finally the D-sharp above that, the destination also of *Janusgesicht*. It is as if Narcissus's stare is a straining for the ever further.

He is similarly looking within the orchestra. The second movement, in both versions, gains great physical energy from full scoring and rapid triplets, swirling or bounding upwards, and that energy is amplified by interchanges between soloist and orchestra. Early in his reworking Pintscher clears the texture to set free a solo trumpet's dramatic encouragement to the cello; on the other hand, a subsequent duet for cello and trombone is much moderated in the revised score. Of course, the nearest self-image the cello can find is another cello, a discovery it makes (but only in the second version) at the climax of the third movement, where its song, once again high and lifting higher, is answered first by a double bass and then by the principal cello. The orchestra objects, and pulls out middle D, in what sounds like a clamorous attempt to recall the soloist to an earlier stage, an earlier self – the sound of the mirror resisting access. And indeed the image is lost.

It is, however, found again, and even more dramatically, in the fourth movement. From unaccompanied cadenza, in both versions, this sequence proceeds to bring back the drive of the second movement, but now the mirror slants otherwise, and instead of encouraging the solo instrument the orchestra mocks it. From outbursts of immense vociferousness the cello breaks out, first alone and then, miraculously, in partnership with its double, for a duet of two voices reaching for one another in the highest register, alike but not identical. Eventually the orchestral cello is drummed into silence by the orchestra, and the soloist completes the movement alone with a highly distilled reprise of the first movement's closing lift from C-sharp to D-sharp.

steigender Gesang zuerst durch einen Kontrabass und dann durch das erste Violoncello beantwortet wird. Das Orchester beharrt auf dem eingestrichenen D, was wie der lautstarke Versuch anmutet, den Solisten in ein früheres Stadium, in ein früheres Selbst zurückzurufen – der Klang des Spiegels, der den Zugriff verwehrt. Und in der Tat ist das Bild verloren.

Es wird indes im vierten Satz wiedergefunden, und zwar in noch viel dramatischerer Weise. Nach einer unbegleiteten Kadenz geht diese Sequenz in beiden Fassungen dazu über, den Schwung des zweiten Satzes zurückzubringen, aber jetzt richtet sich der Spiegel anders aus, und statt ihm Mut zu machen, mokiert sich das Orchester über das Solo-Instrument. In Entladungen von immenser Lautstärke bricht das Violoncello los, zuerst allein dann, wunderbarerweise, im Verein mit seinem Doppelgänger, in einem Duett für zwei Stimmen, die in höchster Stimmlage nacheinander greifen, in gleicher Weise, aber nicht identisch. Schliesslich wird das Violoncello des Orchesters durch das Orchester zur Ruhe gezwungen, und der Solist beendet den Satz allein mit einer aufs Äusserste herausdestillierten Reprise des von Cis auf Dis angehobenen Schlusses des ersten Satzes.

Als Inbegriff der Ichbezogenheit könnte uns Narcissus hier eine weitere Lektion erteilen. Indem er sich im Spiegel verliert, begegnet ihm ein Trugbild, eine Spiegelung, die dasselbe ist, aber nicht das Gleiche, eine Lichtfantasie ohne Wille oder eigene Körperlichkeit. Indem er sich selbst sucht, findet er einen anderen, findet aber sich selbst, indem er den anderen sucht, nämlich im Zwischenraum zwischen seinem Gesicht und dem Gesicht im Wasser. Er erkennt, dass die Wahrheit über ihn selbst nicht in einem feststehenden Bild, sondern im konstanten Wandel des Denkens liegt.

Das Ende dann kann ebenso sehr nüchterne Erkenntnis wie Klage sein. Kurz nach Beginn dieses letzten Satzes nimmt das Violoncello den roten Faden eines Einsatztons durch seine Gegenstimme im Orchester nicht auf und geht seinen Weg in langsamer Besinnung, erinnert sich, wo es gewesen ist, und kehrt zum tiefen Cis zurück, seinem Ausgangspunkt im zweiten Satz, fünf Oktaven tiefer als die höchste Stelle, die es im ersten und vierten Satz erreicht hat. *La metamorfosi* endet schliesslich mit den Klängen von Klavier, Glocken und Kontrabass-Pizzicati. *Reflections* variiert die musikalische Textur, fügt im letzten Moment ein eigenständiges Fes der Harfe an und eröffnet so die – wenn auch winzige – Möglichkeit zu einem neuen Aufbruch.

A byword for self-absorption, Narcissus may here be teaching us another lesson. Emptying himself into the mirror, he is met by a mirage, a reflection that is at once the same and not the same, being a figment of light, with no will or corporeality of its own. In looking for himself he finds another, and finds himself in seeking that other, in the space between his face and the one in the water. He finds that the truth of himself is not in a stationary image but in the constant mobility of thought.

The end, then, may be as much sober recognition as lament. Soon into this final movement the cello ignores the thread of a cue from its orchestral counterpart and goes on its way in slow contemplation, remembering where it has been, returning to the bottom C-sharp that was its starting point in the second movement, five octaves down from the summit it reached in the first and the fourth. This is how *La Metamorfosi* closes, with tollings from piano, bell, and pizzicato double bass. *Reflections* variegates the texture and adds, right at the last moment, a distinct F-flat from the harp, opening the possibility, however minuscule, of a new departure.

VI. Said Hero

It is significant that Pintscher has kept *La Metamorfosi* in his catalogue along with *Reflections*, allowing the later work to retrace but not replace the earlier. The two face each other as object and reflection, neither of them thoroughly manifest except in relation to the other. The meaning of that ultimate F-flat of *Reflections*, to take one clear instance, depends partly on its absence from *La Metamorfosi*. To know either of these works thoroughly requires knowing both, and knowing how they resemble one another, how they differ. Furthermore, their coexistence raises the question of how much any work, so far from being an independent artefact, the lonely goal of the observer's attention, exists in its relationship with other works, even innumerable other works, by the same artist and many more. *Hérodiade-Fragmente*, for example, is what it is at least partly in how it is and is not any other work by this composer, and how it is and is not – to cite comparisons it very much summons – Schoenberg's *Erwartung* (again for a woman alone searching and questioning an orchestral landscape) or one of Mozart's grand concert scenas (again for a classical

VI. Besagter Held

Es ist bezeichnend, dass Pintscher *La metamorfosi* neben *Reflections* in seinem Werkverzeichnis beibehalten hat, und so zuliess, dass das spätere Werk das frühere nachzeichnet und nicht ersetzt. Die beiden stehen einander als Objekt und dessen Spiegelung gegenüber, denn keines von beiden ist vollends fassbar, es sei denn in Beziehung zum anderen. Die Bedeutung jenes letzten *Fes* in *Reflections*, um ein klares Beispiel anzuführen, hängt teils davon ab, dass es in *La metamorfosi* fehlt. Um jedes einzelne der beiden Werke durch und durch zu kennen, muss man beide kennen und wissen, inwiefern sie einander gleichen, inwiefern sie sich voneinander unterscheiden. Ausserdem wirft ihr Nebeneinander die Frage auf, ob überhaupt irgendein Werk unabhängiges Artefakt und Objekt der Aufmerksamkeit des Betrachters sein kann, losgelöst von seiner Beziehung zu anderen Werken, ja sogar unzähliger anderer Werke, seien sie vom selben Künstler oder von anderen. Das Wesen der *Hérodiade-Fragmente* beispielsweise ergibt sich zumindest teilweise daraus, wie das Werk ist und wie es sich von anderen Werken dieses oder eines anderen Komponisten unterscheidet – wie etwa Schönbergs *Erwartung* (ebenfalls für eine Sopranistin, die eine orchestrale Landschaft durchsucht und befragt) oder eine von Mozarts grossartigen Konzertszenen (ebenfalls für eine klassische Heldin, die verschiedene Phasen der Selbstbetrachtung durchläuft). Es ist ein Spiegel, der andere Spiegel spiegelt und durch die Vielzahl der Spiegelungen dazugewinnt.

Als solcher ist er ein fließender Spiegel (wie der von Narcissus), ständig im Wandel begriffen, genau so wie sich das Erlebnis des Zuhörers verändert. Es wird sich bereits verändert haben, beispielsweise durch die hier vorliegende Betrachtung einiger Pintscher-Kompositionen, und es wird sich erneut verändern, wenn wir weitere hören, und mehr noch in denen uns bereits bekannten. Nur um zu den wenigen Takten um das «O miroir!» der Sopranistin zurückzukehren: Das kleine Flimmern des Solo-Violoncellos mutet jetzt vielleicht wie ein Signal aus den beiden parallelen Konzerten für dieses Instrument an, das mit der Spiegel-Metaphorik der gestimmten Schlaginstrumente und den Streicher-Obertönen als ein weiteres Echo oder Vor-Echo von ihnen erscheint. Etwas später, wo Herodias sich die Stunden ins Gedächtnis ruft, die sie mit Träumereien verschwendet hat, und nach ihren Erinnerungen sucht, als wären sie Blätter unter Eis, flattert ihre Melodielinie um das hohe Fis, das im Orchester durch ständig wechselnde Klangfarben zur Geltung gebracht

heroine moving through different phases of self-examination). It is a mirror reflecting other mirrors, and gaining from the multiplicity of reflections.

As such it is a fluid mirror (like Narcissus's), changing all the time as the listener's experience changes. It will have changed already, for example, through our consideration here of a few other Pintscher compositions, and will be changing again as we hear more – and hear more of and in those we have already encountered. Just to return to the few bars around the soprano's "O miroir!," the tiny flicker of solo cello may now sound like a signal from the two parallel concertos for that instrument, with the mirror imagery of tuned percussion and string harmonics another echo and pre-echo of them. A little further on, where Herodias recalls hours spent wasted by dreams and looking for her memories, like leaves under ice, her line wavers around treble F-sharp, which is projected in constantly changing orchestral colours: clarinets, solo cello (again), harp, and vibraphone with a nimbus of string harmonics – all bearing this imprint of the future Janusgesicht. But perhaps the most resonant of these cross-references comes much nearer the end, where Herodias voices the words "ma monotone patrie" on what is a monotone indeed, supported in unison by horn, low strings, vibraphones, and tubular bell, joined by solo second violin and piano. The specific monotone is middle D.

We need not suppose that Pintscher, in 1999, had any idea of the importance this note was to hold in *Reflections on Narcissus*, in his *Studies for Treatise on the Veil*, or most of all in *she-cholat ahavah ani* nearly a decade later, and then in *sonic eclipse* after that. Perhaps, from its centrality to the violin's tuning, the pitch has an "Urton" aura to which he was susceptible, but to explain the effect that way is of as little usefulness as to put it down to compositional intention – even if Pintscher surely is aware, in an output remarkable for such connections between works, of creating networks for the listener to examine and find, within the new, reflections of the known. Beyond expression, his is an art of invitation: the mirrors, made though they may be with such extraordinary exactitude and subtlety, are offered to us, to find in them much that we do not know, and to find again, altered by the context, a little of what we do.

wird: Klarinetten, Violoncello solo (erneut), Harfe und Vibrafon mit einem Nimbus von Streicher-Obertönen – alle schon mit dem Gepräge des künftigen Janusgesicht. Aber der Querverweis mit der wohl grössten Resonanz folgt gegen das Ende, wo Herodias die Worte «ma monotone patrie» äussert und zwar tatsächlich auf einem «Mono-Ton», unisono unterstützt durch ein Horn, tiefe Streicher, Vibrafone und Röhrenglocken, in Verbindung mit zweiter Violine solo und Klavier. Der charakteristische Einzelton ist das eingestrichene D.

Es ist müssig zu vermuten, dass Pintscher 1999 ahnte, welche Bedeutung diesem Ton in *Reflections on Narcissus*, in *Studies for Treatise on the Veil* oder am allermeisten in *she-cholat ahavah ani* fast zehn Jahre später und danach in *sonic eclipse* zukommen würde. Vielleicht aufgrund ihrer Schlüsselrolle bei der Violinstimmung hat diese Tonhöhe eine «Urton»-Aura, für die er empfänglich war. Aber diese Wirkung so zu erklären, ist so wenig hilfreich, wie sie auf kompositorische Absicht zurückzuführen – selbst wenn sich Pintscher sicherlich bewusst ist, dass er in seinem auch für solche Bezüge zwischen den Werken bemerkenswerten Schaffen Vernetzungen kreiert, die der Zuhörer aufspüren kann, um im Neuen Spiegelbilder des Bekannten auszumachen. Jenseits des Ausdrucks ist seine Kunst eine Kunst der Einladung: die Spiegel, mit solch ausserordentlicher Genauigkeit und Subtilität gestaltet, werden uns angeboten, auf dass wir in ihnen vieles finden, was wir nicht wissen, und, durch den Kontext verändert, ein wenig von dem wiederfinden, was wir wissen.

VII. Die Spiegel der Erinnerung

Spiegel können uns überraschen. Vielleicht tun sie es immer. Dinge, die wir vergessen haben – vielleicht vergessen wollten –, werden uns schlagartig in Erinnerung gerufen durch die Konfrontation mit etwas, das plötzlich gegenwärtig ist und das wir dann in unser Gedächtnis integrieren müssen.

Im Nô-Spiel *Matsuyama kagami* geht es um einen Spiegel und zwei Menschen – einen Witwer und seine Tochter. Sie blickt in den Spiegel und glaubt darin ihre verlorene Mutter zu sehen, die voller Zuneigung und Bedauern zurückschaut. Der Vater bringt sie behutsam zu der Einsicht, dass sie sich selber sieht, nicht die Vergangenheit, sondern die Gegenwart. Sie haben beide recht.

Anmerkungen

- 1 Pintscher: Bemerkung zu seinen *Hérodiade*-Fragmenten
- 2 Pintscher: Bemerkung zu *transir*, www.matthiaspintscher.com/pdf/transir/pdf

VII. Memories' Mirrors

Mirrors can surprise us. Perhaps they always do. Things we have forgotten (may have preferred to forget) are abruptly recalled to us by this confrontation with what is immediately present, which we then have to integrate into our memories.

The noh play *Matsuyama kagami* revolves around a mirror, and two people – a widower and his daughter – of whom the latter peers into it and thinks she sees her lost mother looking back at her, with fondness and regret. Her father gently brings her to understand that what she sees is herself, not the past but the present. Both of them are right.

Notes

- 1 Matthias Pintscher: note on his *Hérodiade*-Fragmente.
- 2 Matthias Pintscher: note on his *Transir*: www.matthiaspintscher.com/pdf/transir/pdf

Max Nyffeler

EIN BILD SCHÖPFERISCHER ZERSTÖRUNG

Zu Matthias Pintschers neuem Werk *Chute d'Étoiles*

Ein Stoss, der mit ungeheurer Gewalt die Wände zum Einsturz bringt. Dann in kurzem Abstand immer neue Eruptionen, bis kein Stein mehr auf dem anderen bleibt. Schliesslich ein Trümmerfeld und gespenstische Ruhe. So ungefähr stellt man sich ein Erdbeben der Stärke 9 auf der Richterskala vor. Und so beginnt auch Matthias Pintschers neues Werk *Chute d'Étoiles* für zwei Solotrompeten und Orchester, komponiert 2012. Den Anfang macht ein gewaltiger, dumpfer Schlag im vierfachen Forte in Gestalt eines sieben-tönigen Akkords, der von der Mittellage bis in die tiefsten Tiefen hinab-reicht und den Hauptteil seiner Stosskraft auf den Ton B richtet. Der erdig-dumpfe Klang wird durch den Metallklang von zwei Spiralfedern und Tamtam bruitistisch zugespitzt. Weitere Orchesterschläge folgen dicht aufeinander, jedesmal anders instrumentiert und von einer Schlagzeugeruption begleitet. Dann breiten sich die Erschütterungswellen langsam aus: Die erste Wucht verliert sich etwas, der Tonraum wird nach oben aufgefächert. Und gerade wenn man glaubt, das Größte sei jetzt vorüber, beginnt eine neue Serie von Orchesterschlägen. Sie folgen sich dicht aufeinander und umfassen diesmal das ganze Tonhöhenpektrum von extrem tief bis extrem hoch. Das zu Beginn penetrant ausgehaltene *b* in der kleinen Oktav, der

Max Nyffeler

A METAPHOR FOR CREATIVE DESTRUCTION

On Matthias Pintscher's New Work *Chute d'Étoiles*

An outburst whose tremendous force causes walls to collapse. Then, after a brief interval, a fresh wave of eruptions that continue until not a single stone is left standing. What is left by the end is a field of rubble – and spooky silence. This is more or less what you might imagine happens when an earthquake measuring 9 on the Richter scale strikes. And this is also how Matthias Pintscher begins his new work *Chute d'Étoiles* for two solo trumpets and orchestra, which he composed in 2012. At the outset we hear a tremendous, muffled blow in quadruple forte made from a seven-note chord that reaches down from the middle register to the lowest depths; the forward-driving power of its impact is mostly concentrated on the note B-flat. The muddy, muffled sound is accentuated by the wiry sonority of two coiled springs and tam-tam in a way that brings the bruitism of *musique concrète* to mind. More orchestral blows follow closely on one another, each of them orchestrated differently and accompanied by an eruption from the percussion. Then the convulsive waves slowly spread out. The initial force peters out somewhat, the sonic space fans out to the top. And just when you think the roughest is now past, a new series of orchestral blows commences. They follow closely on one another and this time encompass the entire

tonale Fixpunkt, ist inzwischen in flackernde Impulse unterteilt worden und schrittweise nach oben bis zum *es'* gewandert, den nun die Hörner und Posaunen, unterbrochen von metallenen Schlagzeuggewittern, noch einmal mit apokalyptischer Gewalt herausschmettern. Dann bricht mit letzten Zuckungen das ganze Tongebäude zusammen.

Das ist die Stunde der beiden Solotrompeten. Am vorangegangenen Weltensturz waren sie nicht beteiligt – sie spielten nicht die Trompeten von Jericho. In den leisesten Registern und mit raschen, abgerissenen Floskeln tasten sie sich durch die Stille hindurch, wie Ratten, die sich gerettet haben und nun über das Trümmerfeld huschen. Geräuschfetzen des Orchesters säumen ihren Weg, und einmal stürzt ein letztes Trümmerstück mit lautem Getöse herab. Das Leben beginnt von neuem.

Chute d'Étoiles: Galaktischer Unfall, geologische Katastrophe oder Zusammenbruch einer Zivilisation? Die Musik lässt das offen. Am Eindruck einer gewaltigen Katastrophe ändert es jedoch nichts. Auch die Vorlage, von der sich Pintscher für seine Komposition inspirieren liess, bleibt in diesem Punkt mehrdeutig. Das ist verständlich, denn es handelt sich nicht um einen wissenschaftlichen, sondern um einen ästhetischen Gegenstand: um die Grossinstallation *Sternenfall* – auf Französisch *Chute d'Étoiles* – von Anselm Kiefer aus dem Jahr 2007, geschaffen für die riesige Ausstellungshalle des Pariser Grand Palais. Sie bestand aus den tonnenschweren Trümmern eines siebzehn Meter hohen Turms aus armiertem Beton, der an Ort und Stelle aufgebaut und anschliessend wieder eingerissen wurde, und sieben darum herum gebauten «Häusern». Diese dienten als Ausstellungspavillons für weitere Objekte und bildliche Darstellungen auf grossflächig angeordneten Tafeln aus rohen Materialien wie Tonerde, Gips oder Blei. Auch ein entwurzelter Baum lag in einem dieser Häuser zwischen den Wandbildern herum. Vom Material her war die alle Grenzen sprengende Arbeit durch und durch irdisch definiert, und durch den Titel *Sternenfall* erhielt sie eine überzeitliche, mythologische Bedeutung (externer Link zu [Abbildung 1](#) / [Abbildung 2](#)).

In Kiefers Arbeit verbindet sich visionäres Denken mit einer für ihn charakteristischen existenziellen Wahrheit. Der Künstler wurde in den letzten Kriegsmonaten in einem Luftschutzbunker in Donaueschingen geboren, womit ihm die Erfahrung des Zivilisationsbruchs bei der Geburt sozusagen mit in die Wiege gelegt wurde. Die Suche nach den Gründen

pitch spectrum, from the extreme depths to the extreme heights. Meanwhile, the overpowering sustained B-flat (in the octave below middle C) heard at the beginning – the tonal anchor – is subdivided into impulses and gradually migrates upward to E-flat, which the horns and trombones, interrupted by a tempest of metallic percussion, now blare out once again with apocalyptic force. Then the entire edifice of sound collapses in final convulsions.

This comes the big moment for the two solo trumpets, which did not take part in the preceding cosmic downfall – they did not assume the role of the trumpets of Jericho. In the gentlest registers and with rapid, abrupt set phrases they grope their way through the silence like rats that have escaped and are now scurrying across the field of rubble. Orchestral scraps of noise are strewn along their way; at one point a final piece of wreckage comes crashing down with a loud uproar. Life begins anew.

Chute d'Étoiles: a galactic accident, a geographical catastrophe, or the collapse of a civilization? The music does not tell us. Yet nothing alters the impression of some tremendous catastrophe. The model that inspired Pintscher's composition likewise remains ambiguous on this point. That is only to be expected, for it involves not a scientific but an aesthetic object: Anselm Kiefer's monumental installation from 2007, *Sternenfall* – *Chute d'Étoiles* in French (and *Falling Stars* in English) – which was created for the gigantic exhibition hall in the Grand Palais in Paris. It consisted of tons of rubble from a 17-meter-high tower of reinforced concrete that had been constructed on the site and then torn down again, along with seven "houses" built around it. The latter served as exhibition pavilions for more objects and pictorial representations arranged on extensive panels of such raw materials as clay, plaster, or lead. A deracinated tree was also left lying about between the murals in one of these houses. This work of art defied all boundaries: its materials defined the piece in quintessentially earthly terms, while through the title *Sternenfall* it acquired a timeless, mythological significance (see [weblink 1](#) / [weblink 2](#)).

In Kiefer's work, visionary thinking combines with an existential truth that is characteristic of the artist. He was born during the final months of the Second World War in an air raid shelter in Donaueschingen: the experience of the breakdown of civilization began at birth, so to speak, with the cradle. The search to make sense of being thrown into a miserable world

dieses Geworfenseins in eine unheile Welt hat deutliche Spuren in Kiefers Werk hinterlassen. Als junger Künstler zog er sich einen alten Wehrmantsmantel an und salutierte auf Hügeln und Stränden in den von den Nazis eroberten Gebieten mit dem Hitlergruss; anschliessend malte er sich in diesen Posen. Die Öffentlichkeit kreidete ihm das zunächst als pure Provokation an, doch für ihn war es der Versuch eines Nachgeborenen, die Schrecken der Vergangenheit durch subjektives Erleben zu vergegenwärtigen und künstlerisch zu bannen. Erst nach und nach begriffen seine Kritiker, dass da jemand unterwegs war, der Kunst als radikale individuelle und kollektive Selbstbefragung verstand. Vierzig Jahre sind seither vergangen, doch etwas von dieser Erinnerungsarbeit und der Einsicht in die Hinfälligkeit zivilisatorischer Errungenschaften zittert zweifellos auch noch in den Trümmerbergen seines *Sternenfalls* nach.

Der sechsundzwanzig Jahre jüngere Pintscher nennt seine Komposition im Untertitel «Hommage à Anselm Kiefer». Doch inwieweit auch solche politischen Überlegungen bei ihm eine Rolle spielen, bleibe dahingestellt. Offen bleibt auch, ob Rilkes Gedicht *Nachthimmel und Sternenfall* als eine Art von poetischer Gegenutopie darin seine Spuren hinterlassen hat. Unmöglich ist beides nicht, gibt es doch in der Klanghermetik von Pintschers Instrumentalmusik immer wieder Spalten und Lücken, die einen Blick in die durchaus vielfältigen Hintergründe und Antriebe seines Schaffens freigeben; Hinweise geben nicht zuletzt die zahlreichen literarischen und bildnerischen Bezüge in seinem Werk. Unbestreitbar ist jedoch: Kiefers Darstellung eines gewaltigen Weltensturzes – eine aus Trümmern der heutigen Wirklichkeit gebaute Allegorie, die diese Wirklichkeit zugleich transzendiert – hinterliess bei Pintscher einen überaus starken Eindruck. Das räumliche Bild des zusammenbrechenden Materials übersetzte er in eine musikalische Narration und damit in die Dimension der Zeit.

Zu den bildenden Künstlern, die einen starken Einfluss auf Pintscher ausgeübt haben, gehört Cy Twombly. Sein filigranes Spiel mit der Unschärfe und Mehrdeutigkeit, die schwebenden Zeichen, die die Grenze zwischen Material, Schrift und Gestalt verschwimmen lassen, haben Pintscher zu ähnlichen Verfahrensweisen mit Tönen angeregt. Melodiefragmente lösen sich in zarten Farbtupfern und Klangnebeln auf, der weite Tonraum wird durch feine Lineaturen und kaum wahrnehmbare Geräusche «bekritzelt».

has left clear traces on Kiefer's work. As a young artist he dressed in an old army jacket and greeted people with the Hitler salute on hills and beaches in areas that had been conquered by the Nazis; he then painted himself in these poses. The publicity was at first held up against him as an act of pure provocation, but for Kiefer it meant an attempt by someone from the generation who came of age after the war to bring the horrors of the past to mind in the present and to exorcise them artistically through subjective experience. Only gradually did his critics understand that this was a person in the process of understanding art as a radically individual and collective self-interrogation. Forty years have passed since then, yet something of this work of memory and of the insight into the frailty of the achievements of civilization undoubtedly still resounds in the mountains of rubble of his *Sternenfall* as well.

Pintscher, who is 26 years younger than the artist, gives his composition the subtitle "Hommage à Anselm Kiefer." Yet the extent to which such political considerations might also play a role for the composer remains undecided. Likewise open to question is whether Rilke's poem *Nachthimmel und Sternenfall* ("Night Sky and Falling Stars") has left its traces on the work as a kind of poetic anti-utopia. Neither of these can be ruled out as impossible, for the hermetic sound world of Pintscher's instrumental music contains many fissures and gaps that enable a glimpse into the thoroughly diverse backgrounds and impulses of his compositions – we need think only of the clues given by the numerous references to literature and visual art in his work. What is nevertheless inarguable is that Kiefer's representation of a violent collapse of the universe – an allegory constructed of ruins of contemporary reality that at the same time transcends that reality – left an extremely strong impression on Pintscher. He translated the spatial image of the collapsing material into a musical narrative and, in doing so, into the dimension of time.

Among the visual artists who have exercised a strong influence on Pintscher is Cy Twombly. His delicate play with blurriness and ambiguity and his floating figures that obscure the lines between material, writing, and design have prompted Pintscher to take up similar methods using notes. Melodic fragments dissolve in tenuous splashes of color and mists of sound, while faint lines and scarcely perceptible noises are "scribbled"

Auf visuelle Anregungen reagiert Pintscher mit genuin musikalischen Mitteln. Eine Linie kann zu einer tonalen Achse werden, die dem Klanggeschehen seine charakteristische Grundfarbe und Festigkeit verleiht. Zum Beispiel in *Tenebrae* für Viola und Ensemble: Hier wird ein um die Kerntöne D und Cis gebildeter Minicluster kontinuierlich aufgefasert, umgefärbt, verdickt und wieder verwischt. In *celestial object II* (2009) und *occultation* (2010), dem zweiten und dritten Teil des Triptychons *sonic eclipse*, ist es der Ton D, der als tonale Achse mehr oder weniger verhüllt durch die Musik geistert und am Schluss in nackter Deutlichkeit in den Vordergrund tritt. Auch in den Anfangstakten von *Chute d'Étoiles* sticht mit dem Ton B wieder ein solcher Zentralton hervor, diesmal aber als hart gezogene Gerade, die nach und nach zersetzt wird.

Die von bildender Kunst inspirierten Werke haben sich bisher eher durch sensible Linienführung, subtile Farbenspiele und sorgfältig ausbalancierte Klanggewichte ausgezeichnet. Im Beginn von *Chute d'Étoiles*, dessen gewaltige Klangeruptionen wie ein Naturereignis über den Hörer hereinbrechen, macht sich nun ein ganz anderer Tonfall bemerkbar. Kiefers massive Arbeit regte Pintscher zu einem kraftvolleren Zugriff auf das musikalische Material und zu einer stark körperbetonten Musiksprache an.

Zwar fehlt es auch in früheren Werken nicht an harten Konturen und Kontrasten, etwa in *Choc*, dem 1996 entstandenen vierten Teil des von Rimbaud inspirierten *Monumenta*-Zyklus. Doch dort sind diese Härten noch vergleichsweise zurückhaltend ausformuliert, was sicher auch an der auf Transparenz angelegten Ensemblebesetzung liegt. Viel deutlicher tritt dieser gehärtete Tonfall in den jüngsten Werken zutage, etwa in *occultation*, dem 2010 entstandenen Werk für Trompete, Horn und Ensemble. Die gehämmerten Tutti-Akkorde, die am Schluss von *occultation* das wilde Duett der beiden Solisten richtiggehend unter sich begraben, kommen auch in *Chute d'Étoiles* wieder vor, ebenso die furiose Parallelführung der beiden Soloinstrumente in der Schlusspartie.

Noch in anderer Hinsicht greift *Chute d'Étoiles* auf musiksprachliche und strukturelle Elemente aus Vorgängerwerken zurück, um sie im Medium des grossen Orchesters zu gesteigerter Wirkung zu bringen. Das betrifft auch die beiden solistischen Trompetenstimmen. Ihre «Tessitura» mit den halb gemurmelten, halb geflüsterten und durch den Wechsel der Dämpfer

across the expansive sonic space. Pintscher reacts to these visual stimuli by using genuinely musical resources. A line can become a tonal pivot that endows the sonic happenings with a characteristic basic color and consistency. As an example, take *tenebrae* for viola and ensemble (2000-01), in which a mini-cluster made from the core notes D and C-sharp is continually frayed, given a new coloration, thickened, and blurred again. In *celestial object II* (2009) and *occultation* (2010) – the second and third parts, respectively, of the triptych *sonic eclipse* – the note D serves as a tonal pivot and wanders through the music more or less veiled like a ghost but emerges into the foreground in naked clarity at the end. Also in the opening bars of *Chute d'Étoiles*, the B-flat gains prominence as such a central note, but this time as a harshly drawn line that gradually decomposes.

The works inspired by visual arts have hitherto been characterized more by sensitive lines, a subtle play of colors, and carefully balanced sonic weights. At the beginning of *Chute d'Étoiles*, whose tremendous eruptions of sound break in on the listener like a natural phenomenon, a completely different mood now makes itself felt. Kiefer's massive work stimulated Pintscher to undertake a more powerful approach to the musical material and to use a strongly physical musical language.

To be sure, the early works themselves are not lacking in harsh contours and contrasts, as for example in *Choc* (1996), the fourth part of Pintscher's *Momenta* cycle inspired by Rimbaud. But there these harsh qualities are still designed in a comparatively restrained way, which certainly also has to do with the inherent transparency of the ensemble scoring. This hardened mood manifests itself much more clearly in the most recent works, such as *occultation* for trumpet, horn, and ensemble, which was written in 2010. The hammered tutti chords that literally bury the wild duet of the two soloists beneath the ensemble at the end of *occultation* recur in *Chute d'Étoiles* as well, as does the agitated parallel voicing of the two solo instruments in the final part.

Chute d'Étoiles draws on aspects of the musical language and structure found in preceding works in other respects as well, in order to adapt them to the medium of the large orchestra with intensified impact. This applies as well to the two solo trumpet parts. Their "tessitura," with its half-muttered, half-whispered runs in the low range, which are variously modeled

und Artikulationsarten reich modellierten Läufen in tiefer Lage ist schon im Trompetensolo *Shining Forth* von 2008 voll ausgeprägt. Oder die weiten Klangräume, in denen an der Hörgrenze angesiedelte Geräuschklänge, Flageolettscharen und Melodiefäden herumspuken und die Zeit stillzustehen scheint: Diese finden sich in manchen Orchester- und Ensemblewerken der Vergangenheit auf ganz unterschiedliche Weise ausgeformt. Von den tonalen Achsen in Form vielfältig modifizierter Einzeltöne und Mikrocluster war schon die Rede.

Doch wie geht es in *Chute d'Étoiles* nach dem dramatischen Zusammenbruch des Beginns weiter? In seiner Klangdichte und Komplexität bleibt dieser musikalische «big bang» natürlich einmalig. Doch der Grundcharakter eines konfliktgeladenen Orchestersatzes bleibt dem Stück erhalten, die zu Beginn freigesetzten Energien rumoren weiter. Auch die Schwere der Anfangsakkorde klingt nach. Pintscher war vor allem fasziniert von der Art, wie Kiefer in seiner Installation mit Blei gearbeitet hat: «Diese Kraft, die in diesem Material gebannt ist! Es ist flexibel, formbar, aber unglaublich schwer. Diesen Aggregatzustand in der Verbindung von Weichheit und Schwere finde ich spannend: ihn versuche ich, in dieser Musik hörbar zu machen».¹ Die Spannung zwischen der Gravitationskraft des Klangs und vorwärtsdrängender Energie zieht sich durch die ganze Partitur und schafft starke Kontraste. Weich konturierte Klangflächen werden abrupt durch Ausbrüche in den Bläsern unterbrochen, schnelle, harmonisch aber statische Rhythmusketten huschen durch alle Orchestergruppen und bündeln sich zu einer heftig auffahrenden Geste des ganzen Orchesters. Das gross besetzte Schlagzeug ist in der Lage, die Soloinstrumente mit delikaten Farbgeräuschen zu unterstützen und im nächsten Moment wieder loszudonnern.

Die Rolle der beiden Soloinstrumente ist ungewöhnlich. Sie sind nicht konzertierend eingesetzt, indem sie etwa miteinander oder mit dem Orchester wetteifern würden, sondern bilden vielmehr zwei Stimmen ein- und desselben Körpers, die sich in der Rede ergänzen. Ein ähnliches Konzept hat Pintscher schon 2001 in seinem Duo *Janusgesicht* für Viola und Violoncello verwirklicht, wo sich ebenfalls zwei miteinander verbundene Individuen die Rede teilen. In der Schluss-Stretta von *Chute d'Étoiles* verdichtet sich die Musik nochmals zu einer Serie von Orchesterschlägen,

through the alternating use of mutes and ways of articulation, is already fully distinctive in *Shining Forth*, a piece for trumpet solo from 2008. Or the expansive sonic spaces that seem haunted by rustling sounds on the edge of audibility, scratching sonorities produced by harmonics, and melodic threads – spaces in which time seems to stand still: these are shaped in very different ways in many of Pintscher's previous orchestral and ensemble works. And the use of tonal pivots in the form of single notes that are variously altered and microclusters has already been mentioned.

Yet how does the music continue after the dramatic collapse that marks the opening of *Chute d'Étoiles*? Of course this musical “Big Bang” remains a unique, one-time event in its sonic density and complexity. Still, the basic character of a kind of orchestral writing that is charged with conflict is retained in the piece; the energies liberated at the start continue to rumble. The heaviness of the opening chord lingers on as well. Pintscher was especially fascinated by the way in which Kiefer worked with lead in his installation: “The strength that is captured in this material! It is flexible, malleable, yet unbelievably heavy. I find this state of matter, with its combination of softness and heaviness, to be exciting: this is what I try to make audible in the music.”¹ The tension between the force of gravity of the sound and a forward-driving energy pervades the entire score and creates striking contrasts. Softly contoured sonic surfaces are abruptly interrupted by outbursts from the wind instruments, while rapid but harmonically static chains of rhythm scurry through all the orchestral sections and become concentrated into a fiercely flaring up gesture from the entire orchestra. The enormous range of the percussion section allows it to support the solo instruments with delicately colored sounds one moment and to break out into a thunderous din the next.

The role of both solo instruments is unusual. They are not used in a concertante way in the sense of competing with each other or with the orchestra but instead create two voices of one and the same body that complement each other in the discourse. Pintscher already realized a similar concept in *Janusgesicht*, his duo for viola and cello from 2001, in which two individual voices linked to each other similarly share the discourse. In the concluding stretta of *Chute d'Étoiles*, the music is compressed once more into a series of orchestral blows that are reminiscent of the tumultuous

die an den tumultuösen Anfang erinnern. Hier vereinigen sich die beiden Soloinstrumente im heterophonen Spiel zu einer wild gezackten Zweistimmigkeit, um sich dem massiven Orchesterklang entgegenzustemmen. Im Moment der höchsten Anspannung bricht das Stück ab.

Die Partitur von *Chute d'Étoiles* ist reich an neuen und für Pintschers Personalstil überraschenden Perspektiven. Sie entwirft eine zerklüftete Klanglandschaft, die mit ihren vulkanischen Energien chthonische Assoziationen weckt. In der Allegorie eines Schöpfungsprozesses, in dem Anfang und Ende, Konstruktion und Zerstörung zusammenfallen, nimmt archaische Erinnerung in den Formen heutigen Komponierens noch einmal bildhafte Gestalt an.

Anmerkungen

- 1 Marie-Louise Maintz, *Sternenfall*, in: «Takte», Magazin des Bärenreiter-Verlags, Nr. 2/2012

beginning. As they play their different lines together here, both solo instruments combine into a wildly jagged music of two voices to make a stand against the massive orchestral sound. At the moment of highest tension, the piece breaks off.

The score of *Chute d'Étoiles* is rich in new perspectives that are unexpected for Pintscher's personal style. It projects a rugged sonic landscape whose volcanic energies awaken chthonic associations. In this allegory of a process of creation in which beginning and end, construction and destruction, coincide, an archaic memory once more takes vivid shape in the forms of contemporary composition.

Notes

- 1 Marie-Louise Maintz, Program note on *Chute d'Étoiles*, in: [t]akte, the monthly magazine of music publisher Bärenreiter, 2/2012.

Matthias Pintscher

CHUTE D'ÉTOILES –
AUSSCHNITTE AUS DER PARTITUR

Matthias Pintscher

CHUTE D'ÉTOILES –
EXCERPTS FROM THE SCORE

Chute d'étoiles

Arrangement de Joseph Rigby

for tenor, alto, baritone and orchestra

© 1997 by Joseph Rigby

Chute d'étoiles

Arrangement de Joseph Rigby

for tenor, alto, baritone and orchestra

© 1997 by Joseph Rigby

Handwritten musical score on 16 staves, organized into two systems of 8 staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains a large, dense block of notes in the upper staves, while the second system features more sparse notation with some rests. The score is written in black ink on white paper.

Handwritten musical score on 16 staves, organized into two systems of 8 staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains a large, dense block of notes in the upper staves, while the second system features more sparse notation with some rests. The score is written in black ink on white paper.

Handwritten musical score on 16 staves, organized into two systems of 8 staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains a large, dense block of notes in the upper staves, while the second system features more sparse notation with some rests. The score is written in black ink on white paper.

Handwritten musical score on 16 staves, organized into two systems of 8 staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system contains a large, dense block of notes in the upper staves, while the second system features more sparse notation with some rests. The score is written in black ink on white paper.

Handwritten musical score, page 15. The score is written on 16 staves, organized into two systems of 8 staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text "P. 15 (from 1st system)" is visible at the top left of the page. The bottom of the page features the word "BIO" in a stylized font.

Handwritten musical score, page 16. The score is written on 16 staves, organized into two systems of 8 staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The text "P. 16 (from 1st system)" is visible at the top left of the page. The bottom of the page features the word "BIO" in a stylized font.

1200 2400 3600 4800 6000 7200 8400

This musical score system contains measures 1200 through 8400. It features a complex arrangement of staves. The upper section includes vocal staves with lyrics in Korean and a piano accompaniment. The lower section consists of multiple staves for a string ensemble, with dense, rapid passages in the lower strings. The notation is dense and detailed, with many notes and rests.

1200 2400 3600 4800 6000 7200 8400

9600 10800 12000 13200 14400 15600 16800

This musical score system contains measures 9600 through 16800. It continues the complex arrangement from the first system. The upper section includes vocal staves with lyrics in Korean and a piano accompaniment. The lower section consists of multiple staves for a string ensemble, with dense, rapid passages in the lower strings. The notation is dense and detailed, with many notes and rests.

9600 10800 12000 13200 14400 15600 16800

This image shows a page from a musical score, likely for a symphony. The page is filled with multiple staves of music, each containing various notes, rests, and dynamic markings. The notation is complex, with many notes beamed together and some markings that appear to be in a different language or script. The page is oriented horizontally, and the music is written in black ink on white paper. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

The image shows a page from a musical score, likely for a large ensemble or orchestra. The page is filled with musical notation on staves. At the top, there is a section labeled "with parts" and a large, dense block of handwritten notes in the center, which appears to be a detailed performance instruction or a section of the score. The notation includes various musical symbols, notes, and rests, typical of a professional musical score. The page is numbered "10" in the top left corner.

«AUSRICHTUNG VON KLANG IM RAUM UND IN DER ZEIT»¹

Soloinstrumente, Orchesterparts und ihre Konstellationen
in Werken von Matthias Pintscher

Die Möglichkeiten, für Soloinstrumente und Orchester zu komponieren, haben sich in den letzten Jahrzehnten vervielfältigt, auch wenn die Gattung Solokonzert insgesamt vielleicht in der Neuen Musik etwas in den Hintergrund getreten ist. Sie vermochte sich nicht davon zu erholen, dass ihr expressiver Gestus und der Sprachcharakter ihres konzertierenden Prinzips Abstraktionsbestrebungen des Serialismus zum Opfer gefallen waren und damit obsolet erschienen. Werke für grosses Orchester mit oder ohne Elektronik und Kompositionen für ein auf der Basis von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* erweitertes Kammerensemble aus Solisten liefen ihr ein wenig den Rang ab.² Die Folie des klassisch-romantischen Solokonzerts blieb jedoch immer latent vorhanden und damit auch die Frage, wie ein Komponist zu ihr stehe. Dies kann einen ganzen Strauss von weiteren Überlegungen entzünden: nach dem Verhältnis von Solostimme und Orchestersatz, nach der Bedeutung von Virtuosität und Expressivität, nach der An- oder Abwesenheit eines dialogischen Prinzips zwischen Soloinstrument und Orchester, nach der singulären oder nicht-singulären Stellung des Solisten, nach der Rolle einer prozessualen Fortschreitung oder nach dem Fortbestand und dem Potenzial eines überkommenen (mehrsätzigen) Konzerttypus.

“THE DIRECTION OF SOUND IN SPACE AND TIME”¹

Solo Instruments, Orchestra Parts, and Their Configurations in Works
by Matthias Pintscher

The options for composing for solo instruments and orchestra have grown more varied in recent decades, although the genre of the solo concerto has by and large perhaps retreated somewhat into the background of contemporary music. The concerto became a victim of serialism's tendency toward abstraction and has not managed to stage a comeback after being made to seem obsolete – a result of the concerto's expressivity and of the linguistic character of its concertante principle. Its place has been usurped somewhat by works for large orchestra with or without electronics and by compositions for an expanded chamber ensemble of soloists modeled after Arnold Schoenberg's *Pierrot lunaire*.² Still, the prototype of the classical-romantic solo concerto has always remained in the picture – and hence the question as to how a composer should relate to it. This in turn can spark a whole series of further considerations: about the relationship between the solo voice and the orchestral ensemble, about the meaning of virtuosity and expressivity, about the presence (or absence) of a dialogic principle between solo instrument and orchestra, whether the soloist's physical placement is unusual, about how the genre might be further advanced, and about the untapped potential and continued existence of the conventional (multi-movement) concerto format.

Matthias Pintscher zeigt in seinem Schaffen eine auffallende Affinität zum gross besetzten Orchesterapparat. Diese setzt schon früh ein und wird durch eine ebenso zeitige Dirigiertätigkeit des 15-jährigen zunächst in einem Jugendorchester und dann rasch im professionellen Konzertleben gefördert. Wo andere junge Komponisten sich zunächst an Werken für Soloinstrumente oder an klein besetzter Kammermusik versuchen, dabei den kleinsten Verästelungen spieltechnischer Möglichkeiten nachspüren und sich an ihnen abarbeiten, disponiert der 20-jährige furchtlos ein vielstimmiges orchestrales Geschehen. Rund zwanzig Werke umfasst dieses Werksegment seitdem – musiktheatrale Arbeiten und solche für Kammerensemble nicht mitgerechnet. Ohne jegliche Verzögerung haben sie ihren Weg ins Konzertrepertoire gefunden.³ Das liegt keineswegs nur an Matthias Pintschers Fähigkeit, mit wenigen kompositorischen Handgriffen eine Atmosphäre herstellen zu können, die das Publikum sofort in einen Bann zieht, der bis zum Ende der Aufführung anhält. Es ist auch nur vordergründig darauf zurückzuführen, dass in diesen Partituren grafische, performative oder aleatorische Aspekte vermieden werden, die in der Orchesterarbeit zu Unmut führen können – zumal dies für Matthias Pintschers jüngste Arbeiten auch nicht mehr zutrifft, denn *Mar'eh* für Violine und Orchester enthält am Schluss der Partitur instrumentale Mobiles, die frei kombiniert werden können.⁴

Um es gleich zu sagen: Matthias Pintschers Werke für einen oder mehrere Solisten und Orchester sind natürlich keine Instrumentalkonzerte, sondern Musiken für ein oder zwei Solisten und Orchester. Auffallend ist in diesem Zusammenhang zunächst die Entwicklung neuer Prinzipien des Orchestersatzes speziell in den Werken mit einem oder mehreren Solisten: In den frühen Werken, etwa den in Anspielung auf die Zweite Wiener Schule angelegten, in Salzburg uraufgeführten *Fünf Orchesterstücke* von 1997 oder in *Dunkles Feld – Berückung* von 1993, präsentiert sich der Satz voller und kompakter im Sinne einer Bildung von grösseren Bewegungen, die alle Instrumente umfassen können. Im Lauf des letzten Jahrzehnts ist er transparenter und lichter geworden, kammerorchestrals Besetzungen wie in *Transir* für Flöte und Kammerorchester von 2005/06 oder dem Zyklus *sonic eclipse* von 2009/10 gewinnen an Bedeutung. Vor allem jedoch zeigt sich eine deutliche Bevorzugung der Ränder des Satzes, des tiefen und vor allem des hohen Registers, zwischen denen ein weiter Raum geöffnet wird.⁵ Die volle Orchesterbesetzung bleibt dabei

Matthias Pintscher shows a striking affinity for using a large orchestral apparatus in his works. This tendency began early on and was reinforced by his similarly precocious activities as a conductor, first as a mere 15-year-old with a youth orchestra and soon thereafter in professional concert life. Where other composers start off by concentrating on works for solo instruments or chamber music for modest forces in order to work out every last development in extended playing techniques – a preoccupation at which they slave away – Pintscher was fearlessly deploying polyphonic orchestral forces by the age of 20. His oeuvre since then encompasses some 20 works of this sort – not counting compositions for music theater and those for chamber ensemble. These have had no problem in making their way into the concert repertoire.³ This is by no means solely attributable to Pintscher's ability, using just a few compositional strokes, to produce an atmosphere that immediately casts a spell over his audience until the performance comes to an end. It would also be superficial to see this as the result of his avoidance of graphic, performative, or aleatoric elements in these scores – elements that can arouse listeners' displeasure (particularly since this avoidance does not even apply to Pintscher's latest works: the score for *Mar'eh* for violin and orchestra, for example, contains instrumental mobiles at the end that can be freely combined⁴).

Simply put, Pintscher's works for one or more soloists and orchestra are clearly not instrumental concertos but rather musical works for one or two soloists and orchestra. What is initially striking in this context is the development of new principles of orchestral writing, specifically in works with one or more soloists. In the early works, such as *Fünf Orchesterstücke* (1997) – whose title alludes to the Second Viennese School and which was premiered in Salzburg – or *Dunkles Feld – Berückung* (1993), the orchestral writing appears fuller and more consolidated, in the sense of forming larger gestures that can involve all the instruments. During the last decade it has become more transparent and clearer, with the chamber-style scoring found in *Transir* for flute and chamber orchestra (2005-06) or in the cycle *sonic eclipse* (2009-10) gaining prominence. Yet above all there has emerged a clear preference for the edges of the texture, for the low end and especially the high end of the register, between which a wider space opens up.⁵ The full orchestral complement is always retained here and is

immer erhalten und wird auch benötigt, aber wechselnden charakteristischen Gruppierungen unterzogen.

Das schliesst jedoch nicht aus, dass der Komponist in seinen Kompositionen für Soloinstrumente und Orchester Elemente aufgreift, die man mit der Gattung Konzert assoziieren würde, und sie in eigener Weise verwandelt. Das fünfteilige Werk für Violoncello und Orchester *Reflections on Narcissus* von 2004/05 hat ohne Zweifel den konzertantesten Gestus. Das liegt vor allem an einer sehr kontrastreichen Satztechnik, in der das Spektrum dynamischer Möglichkeiten und orchesterlicher Dichtegrade voll ausgenutzt wird, sodann an einem virtuosen Zugriff des Soloinstruments. Besonders kontrastiv ist etwa der abrupte Wechsel vom vollstimmigen Satz zum Dialog zwischen Soloinstrument und Orchesterzello in der fünften *Reflection*, Takt 480.⁶ Wie die anderen Werke für Soloinstrument und Orchester enthält auch dieses (Solo-) Kadenzen *senza misura* und kadenzierende Einsprengsel. Nur vordergründig sind diese eine Reminiszenz an den Konzerttypus, tatsächlich betonen sie ein lineares Element, ein Herausfallen aus der Zeit und Taktzählung, aber auch ein Wiederfinden der horizontalen Achse, vor der die räumliche Disposition des Orchesterparts erfahrbar wird.⁷

Matthias Pintschers Schaffen zeugt von verschiedenen Arten, kompositorisch Räume zu bilden. Die erwähnte Bevorzugung der Ränder des Tonsatzes, des extrem hohen und des tiefen Registers, ist eine davon. Die Erzeugung einer Tiefendimension durch Nach-vorn-Holen und als Hintergrund-Einsetzen mittels figurativer und flächiger Gestaltung, die auch von differenzierter Dynamik begleitet sein kann, ist eine andere. Raumwirkung entsteht zudem durch eine kontrastive Gegenüberstellung von konturiertem Material mit wenig Nachhall, tonlos gestossenen, figurativ-gestischen Elementen etwa, und solchen mit viel Nachhall, Glocken- und Gongschlägen zum Beispiel. All diese Mittel, eine differenzierte, plastische räumliche Wirkung aufzurufen, legen Assoziationen mit der bildenden Kunst nahe, mit Hintergrund- und Vordergrund einer bildnerischen Arbeit, mit Punktuell-Figurativem auf monochromem Hintergrund oder mit der prismatischen Multiperspektive eines komplexen Glasgebäudes. Cy Twomblys Arbeiten können neben Skulpturem hier eine Bezugsgrösse bilden. Die Assoziation mit Lichtmetaphern, mit extremer Helligkeit und graustufiger Dunkelheit⁸ drängt sich beim Hören und Lesen vor allem der beiden Werke für Violine und Orchester auf.

indeed required, though it is divided up into different characteristic groupings.

Yet this does not rule out the possibility that the composer uses elements associated with the concerto genre in his compositions for solo instruments and orchestra, transforming them in his own way. The five-part work for cello and orchestra titled *Reflections on Narcissus* (2004-05) undoubtedly has the most concerto-like attitude. This is found particularly in its highly contrast-rich manner of treating the orchestra – fully exploiting the spectrum of dynamic possibilities and orchestral densities – and in the virtuosity of the solo instrument. For example, there is an especially notable contrast in the abrupt shift from polyphonic phrases to a dialogue between the solo instrument and the orchestral cello in the fifth *Reflection* (at bar 480).⁶ Like Pintscher's other works for a solo instrument and orchestra, this one also contains (solo-) cadenzas *senza misura* and passages that are like embedded cadenzas. Their reminiscence of the concerto paradigm is merely superficial; indeed thanks to their freedom of movement they emphasize not only a linear element, a falling out of time and out of the clearly measured divisions of the barline, but also a recovery of the horizontal axis in such a way that the spatial arrangement of the orchestral part becomes tangible.⁷

Pintscher's work demonstrates various ways of shaping space in his compositional process. The preference for the edges of the texture mentioned earlier – for the extreme high and low ends of the register – is one of these. Another is the generation of a dimension of depth by emphasizing the foreground and background through two- and three-dimensional configuration, which can also be accompanied by nuanced dynamics. An impression of space is additionally achieved by juxtaposing material whose contrasts are sharply defined: for example, figural gestures with little resonance (pitchless notes) set against those with lots of resonance (bells and gong strokes). All of these methods of evoking a differentiated, plastic impression of space bring associations with visual art to mind: with the manipulation of background and foreground in a visual work, with discrete figures that appear here and there on a monochromatic background, or with the prismatic multiple perspective of a complex glass building. Cy Twombly's works can serve as a reference here alongside the

Die Bemerkung, dass Soloinstrumente und Orchesterpart immer gleichwertig behandelt werden, erübrigt sich auf dem Hintergrund der benannten Voraussetzungen nahezu. Schwierig ist die Frage zu beantworten, wer welchem Geschehen Raum gibt, wer als Impulsgeber und wer als Impulsempfänger fungiert, denn das unterliegt feinen Schwankungen. In einem Aufsatz zum hundertsten Todestag von Giuseppe Verdi 2001 beschreibt Matthias Pintscher zwar eine Konstellation zwischen Vokalstimme und Orchester, seine Äußerung lässt sich aber auf das Verhältnis zwischen Soloinstrument und Orchesterpart anwenden: «Durch die Mittel eines perspektivischen Orchesterklanges versuche ich, Räume zu bauen. Räume, in die sich die Stimme hineinbewegt, um Impulse auszusenden, und darauf wartet, was ihr der Raum zurückgibt.»⁹ Zu Beginn von *Mar'eh* geht ein kaum hörbarer Impuls von der Solovioline aus, dem ein obertonreicher, liegender Schlagzeugklang (Tam-Tams und Gongs) im vierfachen Pianissimo und gleich danach ein tonlos gestossenes Flötenstaccato folgt – ein filigranes Auf- und Miteinander-Reagieren. Der dialogische Charakter, der dem Solokonzert eignet, bleibt also durchaus erhalten, er ist aber auf eine subtil-hintergründige Ebene der Werke verlagert. Dies erweist sich vor allem beim Blick auf Werkanfänge wie den beschriebenen.

Spieltechnische Aspekte werden vor allem dort wichtig, wo sie dazu dienen, Solo- und Orchesterinstrumente in ein feinmaschiges Netz von Bezüglichkeiten einzuspinnen. Der Komponist kann die Legende für die Interpreten knapp halten, weil neben traditionellen Spielanweisungen in diesen Werken solche, die das instrumentale Spektrum erweitern, nur sparsam verwendet werden, dies allerdings in höchst charakteristischer Weise. Zu Beginn von *Transir* strahlen tonlos geblasene Luftgeräusche ins Orchester aus, die Streichinstrumente sind dafür speziell saitenweise mit Büroklammern präpariert.¹⁰ Innerhalb der orchestralen Textur können sich dialogische oder zumindest referentielle Enklaven bilden, etwa die der Solovioline und der drei Orchesterflöten in *Mar'eh*; ein Beispiel ist die Passage von Takt 35 bis Takt 43. Das extrem hohe Register wird damit verstärkt und in dezidierten Kontrast gestellt zu den tiefen Klängen der Kontrabässe im dreifachen Piano. Das mittlere Register wirkt demgegenüber merkwürdig unpräsent, obwohl es durchaus vorhanden ist. «Es gibt drei Flöten, die durch die spezifischen prismatischen Spieltechniken, die ich mir in meinem Flötenkonzert *Transir*

sculptural comparisons. An association with light metaphors, with extreme brightness and greyscale darkness,⁸ is elicited by listening to and reading the scores of Pintscher's two works for violin and orchestra in particular.

The observation that solo instruments and the orchestra part are always treated as of equivalent value is almost superfluous if we recall the premises already stated. It can be difficult to tell which of the two is driving the musical events, whether the soloist or orchestra is leading the way or following, for this is subject to subtle fluctuations. In an essay on the centenary of the death of Giuseppe Verdi in 2001, Pintscher describes how the vocal line and orchestra are configured together, but his statement can also be applied to the relationship between a solo instrument and orchestra: "By means of an orchestral sound in perspective, I attempt to construct spaces. Spaces, inside of which the voice moves so as to emit impulses, waiting to hear what the space gives back."⁹ At the beginning of *Mar'eh*, a scarcely audible signal is emitted by the solo violin, followed by a percussion sound rich in overtones (tam-tams and gongs) in *pppp* and, immediately after, a pitchless flute staccato – all creating a delicate sequence of reactions. The dialogic character to which the solo concerto is so suited is therefore maintained throughout, but it is transferred to a subtle background level. This is seen especially by glancing at the beginnings of these works, such as the one just described.

Aspects relating to extended performance techniques become especially important where they serve to weave solo and orchestral instruments into a finely meshed network of references. The composer is able to keep his guide for the players brief since, besides traditional performance instructions in these works, extended techniques that widen the instrumental spectrum are used only sparingly, and in any case in a highly characteristic manner. At the beginning of *Transir*, pitchless noises created by breathing emanate into the orchestra, while the strings are specifically prepared with paper clips attached to their strings.¹⁰ Dialogic or at least referential enclaves can appear within the orchestral texture, such as the passage for solo violin and three orchestral flutes in *Mar'eh* (between bars 35 and 43). The extremely high register is thus reinforced and firmly contrasted with the deep sounds of the double basses in triple pianissimo. In comparison,

erarbeitet habe, eine herausgehobene Position haben. Sie kommentieren durchweg das Violinspiel, antworten immer kammermusikalisch auf die Geige. Dies streut sich dann weiter in die gebrochene, spektrale Klanglichkeit des Orchesters. Der Satz ist immer leicht, nie kompakt oder heftig, sondern durchsichtig, perspektivisch antwortend auf die feine Zeichnung der Geige in diesem Klangraum.»¹¹

Nicht immer ist eine bestimmte Positionierung der Instrumente vorgesehen, um eine räumliche Wirkung zu erzielen, die Disposition der Spieler kann zur Raumwirkung der Klänge beitragen, muss aber nicht. Die Positionierung der beiden Harfen in den *Fünf Orchesterstücken*, eine links im Orchester bei Celesta und Synthesizer, eine direkt vorn in der Solistenposition links vom Dirigenten, tragen sicherlich dazu bei, dass der Hörer den Eindruck von zwei über eine gewisse Ferne miteinander korrespondierenden Instrumenten erhält.¹² Die räumliche Aufteilung von doppelt besetzten Instrumenten wie Klavier und Harfe in *en sourdine* öffnet einen Klangraum, auch dort, wo die so positionierten Instrumentalisten gemeinsam spielen oder mit dem ebenfalls räumlich disponierten Schlagzeug Nr. 5 und 6 eine Gruppe bilden wie beispielsweise in Takt 75.¹³ Sie verstärkt überdies Echowirkungen, wenn die Motive der beiden Instrumente hintereinander erklingen. Auf diese Weise bildet sich ein komplexes raum-zeitliches Wechselspiel, das der traditionell vorwiegend durch die Harmonik gestalteten Formbildung des überkommenen Instrumentalkonzerts neue Möglichkeiten entgegensetzt.

Der Komponist kommentiert das Ineinandergreifen von musikimmanenter und äusserlich disponierter Raumwirkung so: «Ich denke beim Komponieren daran, wo die einzelnen Spieler sitzen und wie weit die Instrumente voneinander entfernt sind. Im poetologischen Sinn meint dies, dass meine Musik durch die vielen Impulse, die gesetzt werden, und durch das auskomponierte Nachklingen die Illusion einer akustischen Räumlichkeit evoziert.»¹⁴ In *en sourdine*, der programmatisch nicht als Konzert bezeichneten «Musik für Violine und Orchester» ist die äussere Aufstellung symmetrisch an einer Spiegelachse ausgerichtet, allein die Violinsolistin befindet sich seitlich vom Dirigentenpult. Die Streicher sind in zwei identische Gruppen geteilt, dies betont die Doppelfunktion des Soloinstruments und ermöglicht multiplikatorische Effekte. Das Orchester bildet im Verlauf des Stücks einen Resonanzraum für die Solovioline. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen: In

the middle register seems remarkably non-present, even though it exists throughout. "There are three flutes that have a prominent position through the specifically prismatic playing techniques that I developed for my flute concerto *Transir*. They comment throughout on the violin part, constantly responding to the violin in a chamber music-like manner. This then spreads further into the broken, spectral sonority of the orchestra. The texture is always light, never thick or heavy, but transparent, responding in perspective to the delicate pattern of the violin in this sound space."¹¹

A specific positioning of the instruments so as to achieve a spatial impression is not always envisaged: the arrangement of the players can contribute to the spatial effect of the sounds, but not necessarily. To be sure, the way in which both harps are positioned in *Fünf Orchesterstücke* – one on the orchestra's left side, near the celesta and synthesizer, the other directly in front, in the soloist's position to the conductor's left – contributes to the impression the listener has of two instruments communicating with one another across a certain distance.¹² The spatial distribution of such doubled instruments as the piano and harp in *en sourdine* opens up a sonic space as well when the instrumentalists who are so positioned play together or form a group with percussion players 5 and 6, who are similarly positioned spatially (as in bar 75).¹³ Spatial distribution additionally reinforces the echo effects when both instruments' motifs resound in succession. In this manner a complex spatial-temporal interaction is generated, opening up new possibilities as against the conventional instrumental concerto's traditional use primarily of harmony to shape form.

The composer comments on the intertwining of what is intrinsically musical with extrinsic spatial effects created by how the instruments are positioned: "When I compose, I consider where each performer will sit and how much distance there is between the instruments. In a poetological sense, this means that my music evokes the illusion of an acoustical three-dimensionality through the many stimuli that are triggered and through the lingering sounds that are written out."¹⁴ In *en sourdine*, which is not programmatically labeled a concerto but rather "music for violin and orchestra," the external arrangement is oriented symmetrically along an axis so that only the violin soloist is located to the side of the conductor's podium. The strings are divided into two identical groups, and this emphasizes the

Takt 134 gibt die Streichgruppe II ein Glissando vor, dies wird von der Solovioline aufgegriffen und erscheint schliesslich in der Streichergruppe I. Ab Takt 267 tritt die Solovioline in ein zeitlich differenziertes Wechselspiel mit den ersten Violinen der beiden Streichergruppen, anschliessend mit weiteren Instrumenten des Orchesters.

Unterschiedliche Modelle der horizontalen und vertikalen Ausrichtung von Klang spielen eine besondere Rolle in Matthias Pintschers Werken für Soloinstrumente und Orchester. Zum Beispiel kann in die horizontale Linie des Soloinstruments mittels vertikaler Akzente hineingeschnitten werden. Umgekehrt kann der kontinuierlich fortschreitende Solopart eine horizontale Linie in die orchestrale Textur hineinschneiden. In solchen Momenten erscheint die Achse des Soloinstruments um 90 Grad gedreht und in einen vertikalen Spektralklang verwandelt wie in *Mar'eh* in Takt 46. Leise Klänge von Harfe und Schlagzeug erden in *en sourdine* die lichte Geigenlinie, mit der das Stück beginnt, zum ersten Mal in Takt 5, danach im extremen Kontrast der Register, verstärkt durch Kontrabass und Klavier, in Takt 21. Die Häufung der Orchesterakzente initiiert schliesslich bei der Solovioline einen virtuosen, weiträumigeren Gestus. Vor allem aber klingt in den kleinen, fein gesetzten, sehr gestischen Figuren der Violinpart nach. Das bedeutet nicht, dass der Orchesterpart stets punktuell im Sinne vertikal-figurativer Akzents eingesetzt würde; es bilden sich durchaus blockhafte Passagen, die mit dem Soloinstrument in ein regelmässiges Wechselspiel treten, wie in *en sourdine* ab Buchstabe s. Am Ende des Stücks verschmelzen die Stimmen von Violine und Orchester momentweise zu einem Klangkörper – dieses aus dem Jargon der Rundfunkanstalten entlehnte Wort erscheint hier einmal angemessen.

Im Ensemble-Zyklus *sonic eclipse* ist die Raumthematik in die Weite des Weltalls transponiert: Als Metapher für den Kompositionsprozess wurde die Erscheinung einer sich allmählich bildenden Verdeckung eines Himmelskörpers durch einen anderen gewählt, die im Extremfall zur Sonnenfinsternis führt. In dem dreiteiligen Werk werden verschiedene Stadien eines astronomischen Phänomens mit Hilfe bestimmter Konstellationen zwischen Soloinstrument und Orchesterpart kompositorisch gestaltet. Hatte Matthias Pintscher in *en sourdine* und *Mar'eh* die klanglichen Möglichkeiten der Violine in unterschiedlichen Konstellationen abgetastet, so treten an ihre Stelle nun Blechblasinstrumente, auch in *Chute d'Étoiles*, seinem jüngsten Werk, sind

dual role of the solo instrument and allows for multiplicative effects. In the course of the work, the orchestra becomes a resonance chamber for the solo violin. Two examples may clarify this. In bar 134 string group II plays a glissando that is taken up by the solo violin and appears finally in string group I. Starting in bar 267 the solo violin engages in a temporally differentiated interplay with the first violins of both string groups and then with other instruments of the orchestra.

Different models of the horizontal and vertical direction of sound play an important role in Pintscher's works for solo instruments and orchestra. For example, vertical accents can cut into the solo instrument's horizontal line. Conversely, as the solo part is continually moving forward, it can cut a horizontal line into the orchestral texture. In such moments, the axis of the solo instrument appears rotated by 90 degrees and is transformed into a spectral sound that is vertical, as in *Mar'eh* in bar 46. In *en sourdine*, gentle harp and percussion sounds ground the luminous violin line with which the piece begins, first in bar 5, and later in the extreme contrast of registers (reinforced by the double bass and piano) in bar 21. The accumulation of orchestral accents at last triggers a more virtuosic, more expansive attitude from the solo violin. But it is especially the small, delicately written, highly gestural figures in the violin part that linger on. This does not mean that the orchestra is only used here and there, intermittently (in the sense of producing discrete vertical accents); indeed passages featuring a regular interplay between orchestra and the solo instrument occur throughout, as in *en sourdine* starting at letter s. At the end of the piece, the voices of the violin and orchestra momentarily fuse into a "sound body" – to borrow the jargon radio broadcasters like to use for "ensemble," which for once actually seems appropriate.

In the ensemble cycle *sonic eclipse*, the topic of space and spatial arrangement is transposed to the vastness of the universe. Here the phenomenon of one heavenly body being gradually covered by another, which in the extreme case leads to a solar eclipse, is used as a metaphor for the process of composition itself. In this three-part work, various phases of an astronomical phenomenon are compositionally modeled using particular configurations between the solo instrument and orchestra. Where Pintscher feels out the sonic possibilities of the violin in various configurations in *en sourdine*

zwei Trompeten die Soloinstrumente, ihre Stimmen sind sowohl unisono als auch zeitlich versetzt zu hören.

In *celestial object I*, dem ersten Teil von *sonic eclipse*, ist das Soloinstrument eine Trompete, im zweiten, *celestial object II*, ein Horn, im dritten Teil, der finalen *occultation*, eine Trompete und ein Horn. Die Orchesterbesetzung ist in den drei Teilen des Stücks nahezu identisch. Sie besteht aus Holzbläsern (Englischhorn und Kontrafagott statt Oboe und Fagott in Teil I und II – auch hier eine Bevorzugung des hohen und des tiefen Registers), Harfe, Klavier, zwei Schlagzeugern und Streichern. Bei den Blechbläsern tritt das jeweils nicht solistisch besetzte Instrument (Horn in Teil I, Trompete in Teil II) zum Instrumentarium hinzu, ausserdem eine Tenorbassposaune.

Der Komponist schreibt dazu: «Die musikalische Idee ist, dass im ersten Stück die Trompete und im zweiten das Horn eine Solistenfunktion übernehmen. Die Konturen der beiden Stücke werden im dritten Teil quasi übereinander gelegt, wobei das Material der beiden Stücke total heterogen ist und im Moment des Beieinanderseins miteinander verschmilzt. Mich hat interessiert, das Repertoire von zwei sehr unterschiedlichen Instrumenten, die doch einer Familie angehören, zu untersuchen und die beiden Instrumente sehr verschieden klingen zu lassen. Dieses ganz heterogene Klang- und Gestaltungsrepertoire wird langsam zusammen und übereinandergeführt und schliesslich auch das Ensemble hineingezogen, so dass alles wirklich zu einer Stimme, einem Instrument und Klanggestus verschmilzt und anschliessend auch wieder auseinanderfällt. Bildlich entspricht dies genau der Eklipse.»¹⁵

Den atmosphärischen Hintergrund bilden hauptsächlich monochrome Schlagzeugklänge, *celestial object I* beginnt mit obertonreichen Tamtam-Sounds im vierfachen Pianissimo, von denen sich das Material der Solotrompete, tonlos gestossene chromatische Akzente, abhebt. Dabei wird die An- und Abwesenheit bestimmter Materialien raffiniert gehandhabt, das erweist sich insbesondere im Umgang mit dem jeweilig nicht-solistisch besetzten Instrument: Die Hornstimme bildet einen wichtigen Kontrapart, etwa ab Takt 35, wo sie den tonlos gestossenen Gestus der Solotrompete aufnimmt, während diese weiträumige Linien spinnt.¹⁶ Der Beginn von *celestial object II* ist demgegenüber schon durch die Lautstärke viel präsenter, ausgesprochen gestisch zeigt sich das Material des Solohorns mit

and *Mar'eh*, here he does the same for brass instruments; so, too, in *Chute d'Étoiles*, his most recent work, which features two trumpets as solo instruments whose voices are heard both in unison and also temporally set apart from each other.

In *celestial object I*, the first part of *sonic eclipse*, the solo part is a trumpet, while it is a horn in the second, *celestial object II*; in the third and final part, *occultation*, there are two solo instruments: a trumpet and a horn. The orchestral forces in all three parts are nearly identical, consisting of woodwinds (with English horn and contrabassoon instead of oboe and bassoon in parts one and two – even here Pintscher shows his preference for high and low registers), harp, piano, two percussion players, and strings. As for the brass, each instrument that is not being used as a solo player (horn in part one, trumpet in part two) joins with the orchestral ensemble, which also includes tenor-bass trombone.

The composer writes about this: "The musical idea is that in the first and second pieces, respectively, the trumpet and the horn take on a soloist role. The contours of both pieces are quasi superimposed in the third part so that even though the material of these two pieces is completely heterogeneous, it coalesces at the moment they come together. I was interested in examining the repertoire of two very different instruments that nevertheless belong to the same family and in letting both instruments sound very different from each other. This completely heterogeneous repertoire of sounds and shapes is slowly brought together and layered one above the other; finally, the ensemble is drawn in as well, so that everything really coalesces into a single voice, a single instrument and sound gesture, and then afterward comes apart once again. Figuratively, this corresponds precisely to an eclipse."¹⁵

The atmospheric background is formed mainly by monochromatic percussion sounds: *celestial object I* begins with tam-tam sounds in *pppp* that are rich in overtones, with which the material of the solo trumpet – pitchless chromatic accents – is contrasted. Thereby the presence and absence of certain materials is manipulated in a subtle way that is seen especially in the treatment of whichever instrument is not being used as soloist: the horn part forms an important counterpart, for instance starting in bar 35, where it takes up the pitchless gesture of the solo trumpet, while the latter spins

charakteristischen Intervallschritten, eine erste Solopassage *senza misura* beginnt schon in Takt 39¹⁷ – die Solotrompete in *celestial object I* hat demgegenüber nur eine Mini-Kadenz. Auch die Orchestertrompete in *celestial object II* zeigt gegenüber dem Solohorn keine der oben beschriebenen vergleichbare Präsenz. In *occultation* ist die charakteristische Materialdifferenz zwischen den beiden Soloinstrumenten schon zu Beginn des Stücks verringert bis zur Auflösung. Anschliessend erscheint das Material in wechselnden Gruppen des Orchesters, besonders gut zu beobachten in den *col-legno*-Triolenpassagen ab Takt 39 in der Viola, die ab Takt 68 auf das Tamtam übergreifen, schliesslich ab Takt 73 die Violinen, ab Takt 94 Klavier und Bongos erfassen¹⁸ und nach und nach, wie vom Komponisten beschrieben, alle Parameter der Textur. In Takt 114 sind nur noch Rudimente der Triolenfigur vorhanden, aber in *allen* Orchesterstimmen.

In Matthias Pintschers Werken der letzten zehn Jahre gibt es somit differenziert wechselnde Konstellationen zwischen Solo- und Orchesterparts, deren wichtigstes kompositorisches Prinzip in der Tat die Ausrichtung von Klang im Raum und in der Zeit bildet. Die Schnittstelle zwischen Linie und Prisma ist die Basis für klangliche Erkundungen.

out spacious lines.¹⁶ The beginning of *celestial object II*, by contrast, already has much more presence thanks to its loudness; the material of the solo horn shows itself to be downright gestural, with its characteristic intervals and an initial solo passage *senza misura* that already begins in bar 39¹⁷. In contrast, the solo trumpet in *celestial object I* has only a mini-cadenza. The orchestral trumpet in *celestial object II* as well, in contrast to the solo horn, shows nothing comparable to the presence described above. In *occultation* this characteristic difference in material between the two solo instruments is already reduced at the beginning of the piece up until the dissolution. Subsequently the material appears in changing orchestral groups, which is especially easy to observe in the *col legno*-triplet passages (starting at bar 39) in the viola, which are taken up by the tam-tam (starting at bar 68), and at last by the violins (from bar 73), by the piano and bongos (from bar 94)¹⁸, and gradually, as the composer describes it, by all parameters of the texture. In bar 114 only rudiments of the triplet figure remain, but in *all* the orchestral voices.

In this way we can see in Matthias Pintscher's works over the last ten years that the configurations between solo and orchestral parts vary in nuanced ways. The most important compositional principle of this in effect generates a directionality of sound in space and in time. The interface between line and prism provides the foundation for sonic explorations.

Anmerkungen

- 1 Matthias Pintscher in takte 1/2011.
- 2 Zur Entwicklung des Instrumentalkonzerts nach dem II. Weltkrieg vgl. Egbert Hiller: Konzerte 1950–1960 sowie Thomas Kauba: Konzerte 1970–1985 und Konzerte 1985–2000. In: Booklets zu den gleichnamigen CDs der Reihe Musik in Deutschland 1950–2000.
- 3 Vgl. dazu Gregor Schmitz-Stevens: Situation am Ende des Jahrhunderts. In: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000. Hrsg. von Helga de la Motte-Haber (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhunderts, Band 4), S. 81.
- 4 Matthias Pintscher: *Mar'eh* für Violine und Orchester. Partitur. Kassel 2011, S. 64.
- 5 Vgl. zu diesem Aspekt die erhellenden Ausführungen von Thomas Schäfer: Der Komponist als Echolot. Notizen zu Matthias Pintschers Konzertmusiken *en sourdine*, *tenebrae* und *Reflections on Narcissus*. In: Booklet zur Einspielung der Werke, Kairos Production Wien 2007, S. 4 ff.
- 6 Matthias Pintscher: *Reflections on Narcissus*. Partitur. Kassel 2005, S. 97.
- 7 Um nur einige Beispiele herauszugreifen: die Passagen ab Takt 385 und besonders ab Takt 386 sowie ab Takt 391 in *Reflections on Narcissus* die Passagen ab Takt 273 und ab Takt 277 in *Mar'eh* und die Takte 125, 165 und 319 in *en sourdine*, Takt 194 oder Takt 340 in *Transir*.
- 8 Vgl. Thomas Schäfer: Der Komponist als Echolot, a.a.O., S. 4 ff.
- 9 Matthias Pintscher: Das Wesentliche wird immer erfunden. Annäherung eines jungen Komponisten an Giuseppe Verdi aus Anlass des hundertsten Todestags. In: FAZ vom 27. Januar 2001, S. 23.
- 10 Matthias Pintscher: *Transir* für Flöte und Kammerorchester. Partitur. Kassel 2006, S. 1.
- 11 Zitiert nach Marie Luise Maintz: Wunderbares Aufscheinen. Matthias Pintschers zweites Violinkonzert. In: takte 1/2011.
- 12 Vgl. dazu Hans-Klaus Jungheinrich: Musik und Raum. Orientierungspunkte bei Matthias Pintscher. In: was noch kommt. Der Komponist Matthias Pintscher. Mainz 2004, S. 55.
- 13 Matthias Pintscher: *en sourdine*. Musik für Violine und Orchester. Kassel 2003, S. 14.
- 14 Zitiert nach Hans-Klaus Jungheinrich: Musik und Raum, a.a.O., S. 56.
- 15 Zitiert nach Marie Luise Maintz: *Sonic Eclipse*. Ensemblezyklus von Matthias Pintscher. In: takte 1/2009.
- 16 Matthias Pintscher: *celestial object I* for solo trumpet and ensemble. Part one from *sonic eclipse*. Partitur. Kassel 2009, S. 12.
- 17 Matthias Pintscher: *celestial object II* for solo horn and ensemble. Part two from *sonic eclipse*. Partitur. Kassel 2009, S. 10.
- 18 Matthias Pintscher: *occultation* for solo trumpet, solo horn and ensemble. Part three from *sonic eclipse*. Kassel 2010, S. 12 ff.

Notes

- 1 Matthias Pintscher, quoted in the Bärenreiter publication [t]akte, 1/2011.
- 2 For more on the development of the instrumental concerto since World War II, see Egbert Hiller: Konzerte 1950–1960, as well as Thomas Kauba: Konzerte 1970–1985 and Konzerte 1985–2000, in the booklets to the CDs of the same name in the series Musik in Deutschland 1950–2000.
- 3 On this see Gregor Schmitz-Stevens: “Situation am Ende des Jahrhunderts,” in: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1975–2000, ed. by Helga de la Motte-Haber (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhunderts, Band 4), p. 81.
- 4 Matthias Pintscher: *Mar'eh* for violin and orchestra. Score. Kassel 2011, p. 64.
- 5 On this aspect, cf. the illuminating remarks by Thomas Schäfer: “Der Komponist als Echolot. Notizen zu Matthias Pintschers Konzertmusiken *en sourdine*, *tenebrae* und *Reflections on Narcissus*” in the booklet accompanying the recordings of these works, Kairos Production Wien 2007, p. 4 ff.
- 6 Matthias Pintscher: *Reflections on Narcissus*. Score. Kassel 2005, p. 97.
- 7 To cite just a few examples: the passages from bar 385 and particularly from bar 386 as well as from bar 391 in *Reflections on Narcissus*; the passages from bar 273 and bar 277 in *Mar'eh*; the passages from bars 125, 165, and 319 in *en sourdine*; and bars 194 and 340 in *Transir*.
- 8 cf. Thomas Schäfer, “Der Komponist als Echolot,” op. cit., p. 4 ff.
- 9 Matthias Pintscher: “Das Wesentliche wird immer erfunden. Annäherung eines jungen Komponisten an Giuseppe Verdi aus Anlass des hundertsten Todestags,” in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 January 2001, p. 23.
- 10 Matthias Pintscher: *transir* for flute and chamber orchestra. Score. Kassel 2006, p. 1.
- 11 Quoted in Marie Luise Maintz: “Wunderbares Aufscheinen. Matthias Pintschers zweites Violinkonzert”, in: Bärenreiter's [t]akte, 1/2011.
- 12 On this cf. Hans-Klaus Jungheinrich: “Musik und Raum. Orientierungspunkte bei Matthias Pintscher,” in: *Was noch kommt. Der Komponist Matthias Pintscher*, Mainz 2004, p. 55.
- 13 Matthias Pintscher: *en sourdine*. Music for violin and orchestra. Kassel 2003, p. 14.
- 14 Quoted in Hans-Klaus Jungheinrich: Musik und Raum, op. cit., p. 56.
- 15 Quoted in Marie Luise Maintz: “*sonic eclipse*. Ensemble Cycle by Matthias Pintscher,” in: Bärenreiter's [t]akte, 1/2009.
- 16 Matthias Pintscher: *celestial object I* for solo trumpet and ensemble. Part one from *sonic eclipse*. Score. Kassel 2009, p. 12.
- 17 Matthias Pintscher: *celestial object II* for solo horn and ensemble. Part two from *sonic eclipse*. Score. Kassel 2009, p. 10.
- 18 Matthias Pintscher: *occultation* for solo trumpet, solo horn and ensemble. Part three from *sonic eclipse*. Kassel 2010, p. 12 ff.

Margarete Zander

MUSIK SOLL FREIHEIT UND TRADITION ATMEN

Der Dirigent Matthias Pintscher

Wenn Matthias Pintscher vor ein Orchester tritt und mit dem Proben beginnt, ist der visuelle Eindruck bestimmt von solidem Handwerk. Ein Mann schlägt den Takt und die Musiker spielen. Und doch beginnt in gleichen Moment etwas ganz anderes. Wie eine von den Visionen des Komponisten gefüllte Energiequelle ist im Moment des Aufschlagens einer Partitur mit Matthias Pintscher ein unbekannter Kosmos im Raum präsent. Noch ungreifbar, noch eine Welt, die im Moment nur der Dirigent kennt. Und doch spürt man durch die Haltung schon die Dichte und Grösse, zu der sich das Werk aufschwingen könnte. Das ganze Werk, das in Form einer Partitur viele Seiten füllt, ist durch Matthias Pintscher in jedem Moment als ein Ganzes da, repräsentiert durch den Dirigenten, der es studiert hat. Die Aura und alle Details sind in jedem Moment präsent. Nun gilt es, das Werk in der Zeit zum Fliessen zu bringen.

Bilder für die Art, wie Matthias Pintscher dirigiert, findet man in seinen eigenen Werken. So in *Transir* (2005/06), einem Flötenkonzert, in dem er mit der Flöte den Atem durch das Orchester fliessen lässt, den Atem als den entscheidenden, Jahrtausende alten Impuls und Rhythmus der Menschheit. Oder in *Mar'eh* (2010/11), einem Violinkonzert, in dem die Violine in einem einzigen unendlich wirkenden Lied eine Ahnung von Unendlichkeit

Margarete Zander

MUSIC SHOULD EMANATE FREEDOM AND TRADITION

Matthias Pintscher As Conductor

When Matthias Pintscher steps out in front of an orchestra to start a rehearsal, the dominant visual impression is of someone who is confidently practicing a craft. A man beats time and the musicians play. And yet precisely at this moment something quite different begins to happen. Like a power source fueled by the composer's visions, an uncharted cosmos is suddenly made present the moment Pintscher launches into a score: a cosmos still intangible, a world that at this moment only the conductor understands. And yet his attitude makes you already sense how the work might take wing to reveal its greatness and complexity. The entire work, which fills up many pages of score, exists at each discrete moment as a complete entity represented by the conductor who has studied it. The music's aura and all its details are present at each moment. Now what matters is for the conductor to make the work flow in time.

Images of Pintscher's manner of conducting can be found in his own works. Take *Transir* (2005-06), a flute concerto in which he deploys the flute in a way that causes breath to flow through the entire orchestra – breath as the vital, age-old pulse and rhythm of humanity. Or *Mar'eh* (2010/11), a violin concerto in which the violin's single, seemingly endless song exudes a

verströmt. Hans Werner Henze förderte den talentierten Nachwuchskomponisten in den 1990er-Jahren. An dessen Sommerfestival von Montepulciano lernte Matthias Pintscher von Profis und Laien, wie Musik durch fantasievolle Materialsuche und klassisches Handwerk ihren Weg ins Irreale findet und wie er das in grenzenloser Freiheit erahnte Unbeschreibliche notieren kann, ohne dessen Geist zu töten.

Im Handwerk des Dirigierens zeigt sich bei Matthias Pintscher zuallererst sachlich-nüchterne Präzision. Proben mit Matthias Pintscher heisst für die Musiker: gemeinsam eine Partitur lesen. Es gibt keine stundenlangen Vorträge, keine Show, keine diktatorischen Worte oder Handbewegungen. Die Gesten sind schön, der Gesichtsausdruck freundlich, zur Bestätigung eines Konsenses reicht ein Lächeln. Matthias Pintscher steuert einen gemeinsamen «workflow» und der ist geprägt von einer ganz bestimmten Haltung: Der Dirigent liest mit dem Blick des Komponisten und der ist stetig nach aussen wie nach innen gerichtet. Ob Partituren von Mozart oder Pierre Boulez auf dem Pult liegen: Es gilt zu spielen, was auf dem Papier steht. Natürlich gehen darüber, was da zu lesen ist, die Meinungen weit auseinander, und das macht die Welt der klassischen Musik so aufregend. Die Proben werden zu einem Prozess, in dessen Verlauf man sich auf eine gemeinsame Lesart für den Moment der Aufführung einigt.

Der Komponist und Dirigent Matthias Pintscher ist sich dieser Momentaufnahme sehr bewusst. Er findet den Boden für den Lösungsweg über die Analyse, aber diese beschränkt sich nicht auf musikwissenschaftliche Spekulationen. Die Partituren sind für den Komponisten selbstverständlich verschlüsselte Botschaften. Er selbst muss ständig Vorstellungen verschlüsseln, ist stetig selbst herausgefordert, Nicht-Materielles in Notenschrift zu übersetzen und der Kraft der Inspiration seiner musikalischen Notationen zu vertrauen, dem zu vertrauen, der sie liest.

Ich möchte als Dirigent wirklich so nah an die Anforderungen einer Partitur herankommen, wie es mir zu diesem Zeitpunkt mit meinem Wissen möglich ist. Die Artikulation und das Timbre, mit dem man sich einer Beethoven-Sinfonie nähert, sind natürlich ganz andere als bei der neuen Musik. Es ist besonders interessant für mich herauszufinden, wo Gemeinsamkeiten liegen, also die Momente der Umbrüche in der Musikliteratur. Zum Beispiel die Nahtstellen der späten ersten Wiener Schule und der frühen zweiten Wiener Schule. Der späte Brahms hat schon so viel mit dem

sense of infinity. Hans Werner Henze championed the talented young man in the 1990s. At Henze's summer festival in Montepulciano, Pintscher learned from both professionals and lay people how, through an imaginative search for material and a classical craft, music finds its way into the unreal. He also learned how to set down in notes what he sensed as boundless, free, and indescribable – without killing off its spirit.

It is above all objective, unemotional precision that characterizes the craft of conducting in Pintscher's case. To rehearse with him, from the musicians' point of view, means to embark on a collective reading of a score. There are no hour-long speeches, no show, no dictatorial outbursts or posturing. The gestures are pleasant, accompanied by friendly facial expressions – a smile suffices to confirm agreement. Pintscher guides the shared workflow, which is characterized by a very affirmative demeanor. This is a conductor who reads with the perspective of the composer – a perspective, in other words, always directed outward as well as inward. Whether the score in question is by Mozart or Pierre Boulez, the important thing is to play what is written. Of course opinions as to just how the score is to be read are deeply divided, but that is just what makes the world of classical music so exciting. The rehearsals become a process in the course of which agreement is reached about a shared collective interpretation for the moment of performance.

The composer and conductor Matthias Pintscher is well aware of the snapshot in time represented by that shared moment. He finds the basis for his approach through analysis, but this is not limited to musicological speculation. For the composer, it is taken for granted that scores are encrypted messages. He himself constantly has to encode his own ideas, continually facing the challenge of translating the non-material into notes and of trusting the power of his musical notation to inspire whoever in turn reads it.

As a conductor I would really like to get as close to fulfilling the requirements of a score as I can, given what I know at that moment. The articulation and timbre with which you approach a Beethoven symphony are of course completely different from what they are in contemporary music. I find it especially interesting to identify where there is common ground, such as during the moments of upheaval in the musical literature. For example, how the late First Viennese School and the early Second Viennese School interface with each other. Late Brahms already has quite a lot in common with

frühen Schönberg zu tun, der späte Schubert ist der frühe Bruckner. Diese nahtlosen Übergänge, bei denen man auf einmal Einsicht hat in den Fluss und die Artikulation eines späten Brahms und das kann ganz selbstverständlich zum Instrument werden für das Entschlüsseln einer Schönberg-Partitur. Zu begreifen, dass ein Forte piano in der zweiten Sinfonie von Beethoven nichts mehr damit zu tun hat wie es in der achten Sinfonie funktioniert. Diese Bedeutungen versuche ich auch im Kontext der jeweiligen Kammermusikwerke zu erfassen, die zur gleichen Zeit einer jeweiligen Sinfonie geschrieben wurden. Das ist ein Studium, das ich einfach faszinierend finde. Das garantiert mir natürlich in keinster Weise, dass ich in irgendeiner Form «authentisch» wäre in meiner Begegnung mit einer Partitur. Aber es ist eine Auseinandersetzung, die für mich unglaublich inspirierend wirkt, und ich hoffe, damit zu Resultaten zu kommen, die auf dem gründen, was in der Partitur steht.

Der Dirigent Matthias Pintscher ist auch geprägt von seinen Erfahrungen als Musiker im Orchester. Als Jugendlicher spielte er Geige im Jugendorchester der Stadt Marl, wo er 1971 geboren ist. Aus der Position des Schlagzeugers heraus beobachtete er fasziniert, wie sich der Klang der verschiedenen Instrumente mit unterschiedlicher Energie im Raum entfaltete und welche Instrumente akustisch wie miteinander verschmelzen konnten. Mit dem Wechsel zur Position des Dirigenten wusste er: die grösste Herausforderung für ihn würde es sein, Klangfarben und Energien zu erspüren und Musiker wie Hörer in imaginäre Räume zu führen, die sie über die äussere Wahrnehmung in sich selbst neu entdecken. Matthias Pintscher macht von Anfang an beim Proben bewusst, dass es um die Energien geht, um die Interferenzen auf der Mikro- und Makroebene. Er setzt die Musiker auf ihre Fährte. Die Herausforderung besteht darin, unterschiedliche sinnstiftende Perspektiven der Musik zu entdecken, sie nicht damit zu überfrachten, ihnen auch keine nicht-immanente irgendwie geartete Bedeutung überzustülpen, es gilt wie durch den Sonnenschein Blüten zu öffnen. Matthias Pintscher liest die Noten immer auch wie eine Zeichnung.

Die Quellen für Inspirationen oder auch Einsicht und das Verständnis sind natürlich vielfältig und für jeden anders. Sie können in ganz verschiedenen Bereichen liegen, das kann Spiritualität sein, oder auch eine Belesenheit. In meinem persönlichen Falle ist es ganz stark auch die Nähe und grosse Begeisterung und Offenheit für alle Formen der bildnerischen Kunst und besonders der zeitgenössischen. Dieses sinnliche Erleben bildnerischer Arbeiten, die für mich ganz stark sind, setzen

early Schoenberg; late Schubert is early Bruckner. These seamless transitions through which, all at once, you get an insight into the flow and articulation of late Brahms – and of course that can provide a means of decoding a Schoenberg score. And also to understand that a fortepiano in Beethoven's Second Symphony no longer has anything in common with how it functions in the Eighth Symphony. I additionally try to understand these implications in the context of the chamber music works that were written at the same time as each of the symphonies. This is a topic of study that I simply find fascinating. Of course in no way does that ensure that my encounter with a score is going to be in some form "authentic." But it is an engagement that for me is incredibly inspiring, and I hope to achieve results through it that are based on what is written in the score.

As a conductor, Matthias Pintscher has also been influenced by his experiences playing in orchestras. When he was a teenager he played violin in a youth orchestra in the city of Marl, where he was born in 1971. From the position of the percussionist he was fascinated to observe how the sound of different instruments unfolded with varying energies in the acoustic space and to notice which instruments could acoustically blend together. When he switched to the conductor's position, he knew what the greatest challenge for him would be: to be able to sense and parse sound colors and energies and to guide musicians and listeners alike into imaginary spaces that they discover anew through external perception in itself. As soon as rehearsal starts, Pintscher makes the players aware that it is a question of combined energies at both the micro level (individual players or sections) and the macro level of the ensemble. Like a hunter, he chases them along their own tracks to motivate them. The challenge consists in revealing different meaningful musical perspectives – but without in the process freightening these with interpretations that are not intrinsic to the music. What he aims to accomplish might be likened to sunshine that causes a motley variety of flowers to blossom. Pintscher always reads the notes on paper as an artistic drawing.

The sources of inspiration or insight as well as comprehension are of course diverse; they differ for each person. These can be found in many different areas – whether it's spirituality or even erudition. In my own case, personally, it's very much the closeness I feel, my great enthusiasm for and openness to all forms of visual art, especially contemporary art. The sensual experience of pictorial works that have a strong effect on me

sofort Klänge und Musik in mir frei. Das ist einfach so. Das ist nichts, das ich mir gesucht hätte als mein Modell, um mich als Klangkünstler zu inspirieren. Diese Nähe zur bildenden Kunst war immer schon da und vor allem auch zum Akt des Zeichnens. Für mich sind Papierarbeiten ganz spannend mit all dem, was zeichnerisch auf Papier – mit welchen Medium auch immer – geschehen kann. Denn das ist ja letztendlich das, was ich auch jeden Tag tue. Ich schreibe nämlich nicht auf dem Computer, sondern mit Bleistift auf Papier und das wird auch immer so bleiben.

Die ersten Leseproben mit dem Dirigenten Matthias Pintscher sind für ein Orchester aufschlussreich und mühsam zugleich. Während die Musiker im Vorfeld ihre jeweilige Stimme studierten, kann sich doch das Ganze erst im Zusammenhang erschliessen. Dabei wirken die Sprache des Komponisten und seine Art der Verschlüsselung bezogen auf die Einzelstimmen oft wie die Mauer eines Zaubergartens, in den man nur durch kleine Gitter Einblick bekommt.

Die Verwandlung der Musik in den Proben mit Matthias Pintscher ist greifbar. Ein Beispiel. Der hohe Geräuschanteil der Töne in den Partituren des Komponisten Mark Andre führte ein Orchester beim Proben zunächst dazu, mit grossem Druck zu spielen. Die Töne blieben seltsam farblos und aggressiv, wirkten spröde und tot. Matthias Pintscher wusste um die Fragilität des Organismus' des Werkes, fand das Material erfüllt von einer tiefen Spiritualität, mit Schwellen zwischen Realität und Imagination, die aus der substanziellen Verwandlung resultieren. Übergänge zwischen Rauschen und Klang, zwischen Intensität und Lärm, zwischen Klang und Stille. Während die Musiker zu Beginn der Probe ein aggressives Chaos hören, steht Matthias Pintscher schon ganz im imaginären Bereich des Werkes und hört seine Bewegungen im Raum, wie ein Mobile von Alexander Calder. Nun gilt es, seine Visionen in das Orchester hinein zu erweitern, damit alle gemeinsam diesen Klangraum der Musik erschaffen. Matthias Pintscher lässt die Orchestermusiker gemeinsam hineinhören in einzelne Töne, in Klangbewegungen, in Strukturen und macht Zwischenräume bewusst, «friert sie ein». Die Musiker spüren, wie sie den richtigen Ton finden: er ist im Kern ihr philharmonischer Ton, der Ton, den sie über Jahre entwickelt haben, ihr philharmonischer Ton in seiner ganzen lebendigen Schönheit. Er wird zum Nukleus und Träger eines grösseren Klanges, zunächst bei jedem einzelnen Musiker, dann im Gesamtklang des Orchesters. Ausgelotet wird der physikalische Raum bis in

immediately sets sounds and music free within me. This is simply the way it is. It's not something I would have sought out as my model to inspire me as an artist who deals with sounds. This closeness I feel to visual art was always there – especially when it comes to the act of drawing. For me works on paper are very exciting indeed – everything involving what happens when you draw on paper, no matter what the medium. For that's ultimately what I do every day. That is, I don't write on the computer but with pencil on paper, and it will always stay that way.

For an orchestra, the first reading rehearsals with Pintscher are simultaneously illuminating and painstaking. While the musicians have studied their respective individual parts at home, now for the first time they are in a position to understand the whole work in context. The composer's language and style of encoding often have an effect from the perspective of the individual parts that might be likened to the wall of a magic garden with tiny openings in the latticework: only through these can a glimpse into the garden itself be attained.

This way in which music becomes transformed during rehearsals with Pintscher is clearly observable. To give one example: the high noise content in scores by composer Mark Andre initially led the orchestra to play with great stress. The notes remained strangely colorless and aggressive; they seemed brittle and lifeless. Yet Pintscher understood the work's fragile organism and found the material to be filled with a deep spirituality, on the threshold between reality and imagination. This quality resulted from its substantial transformations, its transitions between indistinct rustling and sound, between intensity and noise, between sound and silence. While the musicians were hearing an aggressive chaos at the beginning of the rehearsal, Pintscher had already positioned himself inside the work's imaginative space and was able to hear its acoustic motion, like a mobile by Alexander Calder. The important thing was then to convey his visions to the orchestra so that all the players could jointly create this sound space. Pintscher had the musicians together listen closely to individual notes, to the motions of the sound, its structures; he made them aware of its transitions from one state to another, isolating each in a kind of freeze-frame. The musicians intuitively grasped how to find the right sound: it was at heart their philharmonic sound, the sound that they had developed through the years in all its vital beauty. This became the nucleus for a larger sound,

seine Grenzen hinein. Die Grenzen zeigen, wo es weiter geht, sie machen das Denken über die physikalisch-akustischen Grenzen hinaus möglich – es gilt, über den Raum hinaus die Musik frei zu entfalten. Die Klänge sind konkret und gleichermassen ätherisch – an der Schwelle zum Hörbaren, an der Schwelle zum Lärm. Matthias Pintscher lädt die Musiker ein, diesen neuen Sprachraum zu erkunden, er gibt ihnen das Vokabular, das Verständigung möglich macht. Wenn alle die Sprache des Komponisten für dieses Werk verstehen, dann herrscht der Konsens, der ein gemeinsames Konzertieren möglich macht.

Das Wesentliche erreicht Matthias Pintscher nicht mit Worten und Erklärungen, sondern über das Hören und die Demut vor dem Notentext. Wer Vertrauen zum Dirigenten entwickelt, dass es etwas Grosses zu entdecken gibt, der wird nicht enttäuscht und wird gemeinsam das Neue als Bereicherung erfahren und seine ganz eigene Schönheit entdecken. Für (Orchester-) Musiker ist es besonders spannend, mit dem Dirigenten Matthias Pintscher Werke des Komponisten Matthias Pintscher kennenzulernen. Er selbst hört seine Werke auch sehr gern von anderen Dirigenten.

Ich kenne natürlich meine eigenen Partituren, muss allerdings auch gestehen, wenn ich ein Stück von mir selber dirigiere, das mittlerweile vielleicht schon zwölf, fünfzehn Jahre zurückliegt, muss ich mich wirklich zu Hause hinsetzen und die Partitur lernen. Denn mittlerweile steh ich ganz woanders mit meinem Material, mit meinem Verständnis für Harmonie und Rhythmen. Da muss ich wirklich nachlesen, was ich damals getan habe und somit ist eine solche Partitur genau so eine neue Herausforderung, als wenn ich ein neues Stück studiere oder sogar eine Uraufführung. Meine eigene Musik ist mir vertrauter, aber ich persönlich bevorzuge wirklich zu sehen, wie andere Interpreten, andere Instrumentalisten, andere Dirigenten mit meiner Musik umgehen. Für mich ist es auch spannend zu sehen, wie weit ich gekommen bin in der Präzision meiner Notation, so dass ich dann auch die Partitur mit Gelassenheit und Selbstverständlichkeit loslassen kann. Es ist schön, wenn dann der andere Musiker seine Persönlichkeit in die Vorlage einbringt, die ich ihm zur Verfügung stelle. Vertrauen ist für mich auch eine ganz wichtige Lebens- und Berufseinstellung. Ich gehe zwar sehr weit in der Akribie, wie etwas notiert ist, die Vorgaben sind präzise, aber ich gebe ein Werk dann auch wirklich frei.

Wenn Matthias Pintscher selbst als Dirigent vor dem Orchester steht, bedarf es keiner äusseren autoritären Zeichen. Die Proben wirken fast nüchtern, sachlich. Das Ziel des gemeinsamen Weges ist zugleich ein

starting with each individual musician and growing into the orchestra's collective sound. The physical space was probed to its limits; the limits showed where it could go further, making it possible to think beyond the physical-acoustic limits – the important thing was to let the music unfold freely across the space and beyond it. The sounds were equally concrete and ethereal: on the verge of the audible, on the verge of noise. Pintscher invited the musicians to explore this new linguistic space; he gave them the vocabulary that made communication and agreement possible. If everyone understood the composer's language in this work, then there was a consensus that made it possible to concertize together.

Pintscher obtains what is essential not through words and explanations but through listening and an attitude of humility regarding the written notes. Whoever develops trust in the conductor – trust that there are great discoveries to be made – is not disappointed and jointly comes to experience the new as something enriching, discovering a beauty all his or her own. For (orchestral) musicians, it is especially exciting to learn the works of Pintscher the composer with Pintscher the conductor. He himself is also eager to hear his works performed by other conductors.

Of course I know my own scores, yet I also have to admit that if I conduct a piece by myself that dates back, say, 12 or 15 years, I really do have to sit down at home and learn the score. That's because in the meantime I've come to a completely different place with my material, with my understanding of harmony and rhythm. In that case I really have to closely check what I did at the time – hence a score like this poses just as much of a new challenge as if I'm studying a new piece or even giving a world premiere. I'm more familiar with my own music, but personally I really prefer to see how other performers, other instrumentalists, and other conductors deal with my music. It's also exciting for me to see how far I have come in terms of the precision of my notation, so that I can also calmly let the score go out into the world on its own as a matter of course. It's nice if another musician then contributes his or her own personality to the original that I have made available. For me, trusting is also a very important attitude to have for my life and my career. Admittedly I go to meticulous extremes in how something is notated, the guidelines are precise, but then I truly do set a work free.

When Pintscher stands in front of an orchestra as conductor, he has no need for outwardly authoritarian posing. The rehearsals seem almost objective, unemotional. The goal of their shared path is all at once a major

grosses Versprechen auf eine gemeinsame und erlebte Erfahrung. Und die Art, wie Matthias Pintscher die Problematik des Orchesterspiels beschreibt, birgt den Weg zu dieser gemeinsamen Erfahrung bereits in sich:

Mein Ziel ist es ist erster Linie, die Ohren eines jeden individuellen Orchestermusikers zu öffnen im Wechselwirken mit dem Verstand und mit der Erkenntnis der eigenen Möglichkeiten. Die Rolle desjenigen, der vorne steht und der die Dinge sagt oder ansagt oder verbessert und korrigiert, ist mir überhaupt nicht sympathisch. Ich muss das aber tun und es ist auch in Ordnung so, aber das ganz grosse Ziel meines persönlichen Musizierens ist wirklich, den Menschen die Ohren zu öffnen. Und die Sinne ... Auf dass wir Dinge erfahren, die uns selbst einzigartig sind!

In einem Orchester sitzen siebzig verschiedene Persönlichkeiten. Jeder kommt aus einem ganz anderen edukativen Kontext, aus einem anderen stilistischen Kontext. Das sind sehr subtile Abstufungen, aber jeder ist eine eigene Persönlichkeit. Die Frage ist doch: Wie ist es überhaupt möglich, dass auf einmal so ein Streicherklang oder so ein Holzbläserklang zusammenschmilzt? Das geschieht, glaube ich, indem jeder seine ganz eigene starke Persönlichkeit behält, aber seine Ohren öffnet, um zuzuschauen, wie er kommunizieren kann: mit seinem direkten Umfeld und auch dem weiteren Umfeld. Dieses – im Amerikanischen sagt man «being alert» –, diese permanente Aufmerksamkeit, wie ein Sensor zu sein, der ständig seismografisch antwortet und eine Phrasierung, eine Farbe weiter trägt. Es kommt darauf an, dass man wirklich spürt, dass man als Musiker ein Medium ist zwischen etwas, das von einer Seite kommt und durch mich zu einer anderen Seite weitergehen muss. Das ist, glaube ich, das Verständnis, das die ganz grossen Musiker und die ganz grossen Orchester auszeichnet.

Spieltechniken sind für Matthias Pintscher nie befremdlich. Er nutzt sie als Komponist als Mittel der Verwandlung, im Barock wie im 21. Jahrhundert. Ist die Funktion erst einmal klar, wird der spielerische Umgang zur Selbstverständlichkeit. Matthias Pintscher ist darin äusserst kreativ und hat diesbezüglich viele Erfahrungen gesammelt. So belächelten Orchestermusiker häufig die Büroklammern, die er zur Verfremdung des Klanges auf die Saiten der Streichinstrumente stecken lässt. Ein wenig aufwändiges Medium, das die Instrumente nicht verletzt. Wer dann die Spielanweisung in der Partitur liest – «wie ein Schweben im Raum» –, der weiss: hier wird die Büroklammer zum Transformator für einen poetischen Ausdruck. Ob als Dirigent oder Komponist: Matthias Pintscher ist ein Musiker unter Musikern. Dirigieren und Komponieren sind für Matthias Pintscher zwei Seiten einer Medaille.

commitment to an experience they share and live. And the way in which Pintscher describes the problems of orchestral playing already contains within itself the path to this shared experience:

My aim is first and foremost to open up the ears of each individual orchestral musician so that they interact with the sense and awareness of their own possibilities. The role of the person who stands there in front of them saying or announcing or improving or correcting things is something I find altogether uncongenial. Still, that's what I have to do, which is fine and well, but what truly is the major goal of my personal music-making is to open peoples' ears. And their senses... so that we come to know things that are unique even for ourselves!

An orchestra has 70 different personalities sitting together on stage. Each of them comes from a completely different educational context, a different stylistic context. Those are very subtle nuances, but each is a unique personality. Yet the question is: how in general is it possible that a given string sound or woodwind sound suddenly blends together? I think that happens because each player retains their distinctively strong personality but opens up their ears to see how they can communicate: with what immediately surrounds them and with their broader surroundings. This ongoing attentiveness – what the Americans call «being alert» – is like being a sensor that continually responds, in the manner of a seismograph, taking a phrasing or a color even further. It is essential that you really feel, as a musician, that you are a medium between something that comes from one side and has to move on through me to another side. That, I think, is the understanding that distinguishes the really great musicians and the really great orchestras.

Extended playing techniques are never gratuitous or outlandish with Pintscher. As a composer he uses them as a means of transformation – there is no difference here between the Baroque and the 21st century. Once the function of a particular technique is clear, how to execute it in performance becomes a matter of course. Pintscher is extremely creative with this and has acquired lots of experience in connection with extended playing techniques. Orchestral musicians have frequently been bemused by his request for paper clips to be attached to the strings of string instruments so as to distort the sound. Yet this technique is not time-consuming and does not harm the instruments. Whoever reads the relevant performance instruction in the score – «as if floating in space» – knows then that here the paper clip becomes a way of transmitting a poetic expression. Both as conductor and

Es sind zwei Dinge, die mich motivieren und inspirieren: das ist zum einen die ganz grosse wirkliche Liebe zur Musik. Es gibt verschiedene Musiken, die mir so unbeschreiblich viel bedeuten! Und zum Zweiten ist es die wirkliche Liebe zur Kommunikation mit Menschen. Ich bin unglaublich gerne mit Menschen zusammen und ich brauche den Austausch mit Menschen. Und die Rolle des Komponisten kann ich nur erfüllen oder überhaupt erdulden und ertragen, wenn sie sich konstant mit Informationen nährt, die ich mit anderen Menschen austausche, mit Kollegen aber eben auch ganz intensiv mit einem Orchester. Ich vertraue dem einzelnen Musiker, dass er sich einfindet in die Aura, die die Musik zu beschreiben versucht.

Matthias Pintschers Probenarbeit ist geprägt von einem ganz eigenen unaufdringlichen offenen Charme und der gelassenen Kompetenz des Wissenden. Mit seinen unerschrockenen in die Substanz reichenden Fragen macht er Lust, zu hören. Wenn man Matthias Pintscher beobachtet, der ganz pragmatisch und effektiv arbeitet, gezielt Stellen anspricht, wiederholt, weitergeht, fragt man sich bisweilen, wie letztendlich die einzelnen Puzzleteile, die nicht exzessiv geprobt werden sondern nur so weit, bis alle verstanden haben, was gemeint ist, zu einem Ganzen wachsen sollen. Von diesem Geheimnis erzählt Antoine de Saint-Exupéry in *Die Stadt in der Wüste*: «Wenn Du ein Schiff bauen willst, dann trommle nicht Männer zusammen, um Holz zu beschaffen, Aufgaben zu vergeben und die Arbeit einzuteilen, sondern lehre die Männer die Sehnsucht nach dem weiten, endlosen Meer.» Matthias Pintscher selbst wird von einer grossen unbestimmten Sehnsucht getragen:

Manchmal ist es einfach unglaublich schön, als Interpret in ein Orchester hinzugreifen und eine Beethovensinfonie neu zu formen und sich mit dem ganzen Kollektiv der Musiker einfach fallen zu lassen in einen Zeitstrom, der auf einmal – im besten Moment – selbstverständlich scheint. Ein Moment, in dem alle ein Tempo und eine Farbe und ein Gewicht und eine Betonung zusammen spüren und sie uns allen sinnfällig scheinen.

Das sind die grossen Momente, in denen sich die Sprache, die Wortsprache, wirklich zurückzieht und auf einmal siebzig oder hundert Leute das Gleiche spüren können. Auch wenn sie vermutlich nicht wirklich das Gleiche spüren, aber sie meinen das Gleiche spüren zu können in dem einen Moment und das ist etwas sehr Erhabenes und sehr Kostbares und ich glaube, das ist eines der ganz wenigen Dinge, warum wir Musiker uns immer wieder entscheiden das zu tun, was wir tun. Der Beruf ist nicht einfach, er ist eben sehr vielschichtig und unberechenbar. Wir müssen auf so

composer, Pintscher is a musician among musicians. Conducting and composing for Pintscher are two sides of the same coin.

There are two things that motivate and inspire me. One is my really great love of music. There are different kinds of music that mean so indescribably much to me! The other is my real love for communicating with people. I'm incredibly happy to be around people and need to have this exchange with people. And I can only fulfill or even put up with and endure the role of the composer if it's constantly nourished by information that I exchange with other people, with colleagues but also just as intensely with an orchestra. I trust the individual musician's ability to enter into the artistic space of the "aura" with which we try to describe music.

Pintscher's rehearsal work is characterized by a special charm of its own that is unassuming and honest – and by the relaxed sense of competence that comes with knowledge. His unflinching questions that attempt to get at the heart of the matter make you want to listen. When you observe how effectively and pragmatically Pintscher works as he pointedly comments on certain passages, repeating and continuing to work through them, at times you wonder how the particular pieces of the puzzle that are not given such a close reading – just enough so that everyone agrees on what is meant – are eventually able to cohere into a whole. Antoine de Saint-Exupéry writes of this mystery in *The Wisdom of the Sands*: "If you want to build a ship, don't drum up people together to collect wood, or assign tasks, or divide up the work, but rather teach the people to long for the sea's infinite immensity." Pintscher himself is carried along by a great undefined longing:

Sometimes it's just incredibly lovely as a performer to work with an orchestra and shape a Beethoven symphony anew, letting yourself simply become caught up with the entire collective of musicians in a stream of time that all at once – at the best moment – seems self-evident. A moment, in which everyone feels a tempo and a color and a weight and an emphasis together, so that they seem obvious to all of us. Those are the great moments in which language, language with words, really retreats into the background, and suddenly 70 or 100 people can feel the same. Even if they probably don't really feel the same thing, they think they're able to feel the same thing in that one moment and that is something very sublime and very precious and I think this is one of the very few reasons why we musicians choose to do what we do again and again.

The profession is not easy, it's actually very multi-layered and unpredictable. We have to rely on so many individual parameters and people who have to come together

viele einzelne Parameter und Menschen vertrauen, die in einem Punkt zusammenkommen müssen, um diese Energie zu bündeln und freizusetzen. Wenn es aber geschieht, ist die Belohnung so reich und so schön, dass wir immer wieder erneut entschädigt werden für die Mühen, für das Üben, für die Geduld, für die Demut, für das nie endende Studium, das immer weiter auf dem Weg bleiben und nie ankommen, aber eben die grosse Sehnsucht in sich zu tragen irgendwann anzukommen.

Von Chicago bis Melbourne, von Berlin bis Turin laden die grossen Orchester der Welt Matthias Pintscher als Komponisten und als Dirigenten ein. Zu Claudio Abbados 75. Geburtstag dirigierte er die Berliner Philharmoniker. Auch die Spezial-Ensembles für zeitgenössische Musik arbeiten gern mit ihm. Die Musiker schätzen seinen analytischen Verstand, seine Erfahrung im Umgang mit den Partituren und die Tatsache, dass er es nie bei einer intellektuellen Oberfläche belässt. Wenn er das Ensemble intercontemporain aus Paris, das Ensemble Modern aus Frankfurt oder das Klangforum Wien dirigiert, schätzen die Musiker die Auseinandersetzung mit ihm als Gesprächspartner auf Augenhöhe. Und sie lieben es, dass sie für ihn als Klangkörper und als einzelne Musiker nicht austauschbar sind.

Matthias Pintscher mag es, wenn er ein Orchester näher kennenlernen kann, wie etwa in der Saison 2011/2012 das BBC Scottish Symphony Orchestra als «Artist in Association». Er liebt es, den Eigenheiten der Musiker und dem eigenen Charakter der jeweiligen Ensembles und Orchester auf die Spur zu kommen und durch genau diese individuellen Prägungen einen besonderen Charakter der Musik zu entfalten.

Schauen Sie allein auf die deutsche Orchesterlandschaft, wie verschieden diese Orchester klingen. Und gerade in der heutigen Zeit, um auf einen grossen Eklat zu sprechen zu kommen, auf die Überlegungen, zwei der traditionsreichsten deutschen Orchester miteinander zu fusionieren. Es sind zwei Orchester, die regional relativ nah beieinander liegen, aber vom Klangrepertoire teilen sie so wenig miteinander! Ich spreche über das Orchester in Stuttgart und das in Baden-Baden/Freiburg. Die beiden besitzen ganz eigene Identitäten, Identitäten, die sich über vierzig, fünfzig Jahre gehalten haben. Es gibt Traditionen, und eines darf nie passieren: dass wir dieses Verständnis und die Wertigkeit der Traditionen fallen lassen. Denn dann enden wir in der Gleichmachung und Nivellierung von Orchesterkultur, die in diesen bedrohlichen Zeiten eigentlich der Tod sind für eine musikalische Subjektivität. Es ist absolut in Ordnung, subjektiv zu sein, in welcher Ausformung auch immer, ob als

at one point to focus this energy and to release it. But when it happens, the reward is so rich and so beautiful that we always feel compensated anew for the efforts, the practicing, the patience, the humility, for the never-ending study that always lies ahead of us as a destination out of reach, but also as a great longing within ourselves eventually to arrive there.

From Chicago to Melbourne, from Berlin to Turin, the world's great orchestras invite Pintscher to appear as composer and as conductor. For Claudio Abbado's 75th birthday, he conducted the Berlin Philharmonic. And the ensembles specializing in contemporary music also enjoy working with him. Musicians value his analytic mind, his experience in dealing with scores, and the fact that he never leaves things at an intellectually superficial level. When he conducts the Ensemble intercontemporain in Paris, the Ensemble Modern from Frankfurt, or the Klangforum Wien, these musicians appreciate engaging with him as a conversational partner on an equal level. And they love the fact that for him they are not interchangeable as ensembles or as individual musicians.

Matthias Pintscher likes having the opportunity to get to know an orchestra better, as he was able to do in the 2011-2012 season, for example, with the BBC Scottish Symphony Orchestra as their Artist in Association. He loves figuring out the idiosyncrasies of the musicians and the distinctive character of whatever ensembles and orchestras he collaborates with – and thus being able to develop a special character in the music precisely through making use of these individual impressions.

You only have to look at the German orchestral landscape and at how distinctive these orchestras sound from each other. Indeed, in this day and age, to bring up a great scandal, a fusion of two of the German orchestras with especially rich traditions has been considered. These are two regional orchestras that are relatively close together geographically, but their sound repertoire has so little in common! I'm talking about the orchestra in Stuttgart and the one in Baden-Baden/Freiburg. Both of them possess completely distinctive identities – identities that have been preserved for more than 40, 50 years. There are traditions, and one thing should never happen: that we allow this understanding and valuing of traditions to die away. For then we will end up by equalizing and leveling out the orchestral culture – and in these threatening times that would really spell the death of musical subjectivity. It is absolutely fine to be subjective in whatever form, whether as a composer, as a performer, or indeed as an individual

Komponist, als Interpret oder eben auch als ein individueller Klangkörper wie ein Orchester. Ohne das forcieren zu wollen: die Selbstverständlichkeit im Bewusstsein auf einen persönlichen Klang ist Garant für Einzigartigkeit und die darf nicht weggenommen werden.

Es gibt inzwischen einige Orchester, die ihm besonders ans Herz gewachsen sind – etwa dasjenige von Cleveland. Wenn jetzt in Luzern und in der Carnegie Hall in New York das Auftragswerk der Roche Commissions vom Cleveland-Orchester aufgeführt wird, ist das besonders berührend.

Das Cleveland-Orchester ist mein amerikanisches Zuhause. Es war das allererste Orchester, mit dem ich als Dirigent in den Vereinigten Staaten gearbeitet habe. Der Klang und die Menschen – das ist Heimat! Jedes Mal, wenn ich nach Cleveland komme, verbindet uns einfach ein stilles Lächeln.

Die kursiv gesetzten ausführlichen Zitate von Matthias Pintscher sind einem Gespräch entnommen, das die Autorin mit dem Komponisten am 24. Mai 2012 in Köln führte.

ensemble such as an orchestra. Without making too fine a point of it: knowing that your personal sound makes you what you are is a guarantee of uniqueness, and that should not be taken away.

By now several orchestras have become especially close to Pintscher's heart, such as the Cleveland Orchestra. So the fact that it is the Cleveland Orchestra that is giving the premiere of his work newly commissioned by the Roche Commissions in Lucerne and at Carnegie Hall in New York is especially touching.

The Cleveland Orchestra is my home away from home in America. It was the very first orchestra with which I worked as a conductor in the United States. The sound and the people who make up this ensemble – that's home! Every time I arrive in Cleveland, a quiet smile is simply all that's needed for us to feel connected.

The extensive quotations by Matthias Pintscher (in italics) are taken from an interview the author conducted with the composer on 24 May 2012 in Cologne.

Christa Zeller

**MATTHIAS PINTSCHER –
BIOGRAPHIE UND
WERKVERZEICHNIS**

Christa Zeller

**MATTHIAS PINTSCHER –
TIMELINE:
LIFE AND WORKS**

Am 29. Januar in Marl (Nordrhein-Westfalen) geboren. Schon während der Schulzeit erhält er an der Städtischen Musikschule Klavier-, Violin-, Schlagzeug- und Dirigierunterricht, sein erster Kompositionslehrer ist István Nagy. Als 15-Jähriger dirigiert er das Jugendsinfonieorchester Marl. Dieter Uhlenbruck, sein Mentor und Leiter der Musikschule, sendet Pintschers erste Partituren, in denen er sich vor allem mit Werken von Debussy, Bartók und Strawinski auseinandersetzt, an Giselher Klebe, Jürg Baur und Hans Werner Henze.	1971	
Studienaufenthalt in London. Praktikum bei der BBC 3 und beim Musikverlag Boosey & Hawkes.	1988	1 ^o quartetto d'archi (unveröffentlicht)
Studiert Komposition bei Giselher Klebe an der Hochschule für Musik in Detmold.	1988–92	
	1989	Cadenza per clarinetto solo (unveröffentlicht)
		Fantasmagoria per clarinetto principale e gruppo strumentale (unveröffentlicht)
		1. Sinfonie für grosses Orchester (unveröffentlicht)
		2. Sinfonie für Altstimme und grosses Orchester (unveröffentlicht)
Hans Werner Henze lädt ihn zum Cantiere Internazionale d'Arte nach Montepulciano ein.	1990	Ofelia. Ciclo in tre parti per soprano e pianoforte secondo poesie di A. Rimbaud (unveröffentlicht)
		2 ^o quartetto d'archi; 26'

Born on 29 January in Marl (North Rhine-Westphalia). During his school years begins instruction at the city's music school in piano, violin, percussion, and conducting and at 15 conducts the Marl Youth Symphony. His first composition teacher at the local music school is Istvan Nagy. Dieter Uhlenbruck, his mentor and director of the music school, sends Pintscher's first scores (in which he especially engages with the legacy of works by Debussy, Bartók, and Stravinsky) to Giselher Klebe, Jürg Baur, and Hans Werner Henze.	1971	
Studies in London. Internship with BBC3 and with music publisher Boosey & Hawkes.	1988	1 ^o quartetto d'archi (unpublished)
Studies composition with Giselher Klebe at the Detmold Conservatory of Music.	1988–92	
	1989	Cadenza per clarinetto solo (unpublished)
		Fantasmagoria per clarinetto principale e gruppo strumentale (unpublished)
		Symphony No. 1 for large orchestra (unpublished)
		Symphony No. 2 for alto and large orchestra (unpublished)
Invited by Hans Werner Henze to attend the Cantiere Internazionale d'Arte in Montepulciano.	1990	Ofelia. Ciclo in tre parti per soprano e pianoforte secondo poesie di A. Rimbaud (unpublished)
		2 ^o quartetto d'archi; 26'

Erhält den Förderpreis des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart. UA (Uraufführung) von <i>Omaggio a Giovanni Paisiello</i> am 21. Juli in Montepulciano (Cantiere Internazionale d'Arte) durch Vincenzo Bolognese.	1991	<i>Omaggio a Giovanni Paisiello</i> . Due fantasie sopra frammenti tematici dei quartetti d'archi per violino (rev. 1995); 12'
		<i>Monumento I</i> in memoria di Arthur Rimbaud per pianoforte; 16'
		<i>Partita</i> per violoncello solo; 19'
		<i>Invocazioni</i> per orchestra sinfonica da strumenti a fiato (erw. Fassung 1993); 15'
Gewinnt den 1. Preis der Kompositionswettbewerbe in Hitzacker und Perugia (Agosto Corcianese). UA von <i>Monumento I</i> mit Holger Busch am 19. Januar in Marl, der <i>Partita</i> mit Justus Grimm am 10. April in Darmstadt und des 2 ^o quartetto d'archi am 17. Mai bei den Weltmusiktagen des IGNM in Warschau mit dem Silesian String Quartet. UA von <i>Invocazioni</i> anlässlich der 1. Internationalen Bläserstage am 28. August in Aalen mit der Banda Primitiva da Liria (Valencia) unter der Leitung des Komponisten.	1992	<i>La Metamorfosi di Narciso</i> . Allegoria sonora per un violoncello principale e gruppo strumentale; 34'
		<i>Tableau / Miroir</i> für Klavier, Threnos in zwei Teilen; 18'
		4 ^o quartetto d'archi «Ritratto di Gesualdo»; 27'
Setzt sein Kompositionsstudium bei Manfred Trojahn an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf fort.	1992–94	
UA von <i>La Metamorfosi di Narciso</i> am 25. Februar in Hamburg durch das Ensemble Philharmonie und Justus Grimm unter der Leitung von Manfred Trojahn in der Konzertreihe «das neue werk», UA von <i>Tableau / Miroir</i> am 28. April in Hamburg mit Holger Busch, UA von <i>Depart (Monumento III)</i> am 5. Oktober in Düsseldorf mit dem ensemble neue musik unter Mark-Andreas Schlingensiepsen und UA von <i>Devant une neige</i> am 28. November mit dem Orchester des Staatstheaters unter Hans Drewanz in Darmstadt.	1993	<i>Devant une neige (Monumento II)</i> für Orchester; 23'
		<i>Sieben Bagatellen mit Apotheose der Glasharmonika</i> für Bassklarinete in B (rev. 2001); 15'. Fassung für Klarinette in B: 1994 (rev. 2001)
		<i>Dunkles Feld – Berückung</i> , Szene für grosses Orchester; 23' (rev. 1998)
		<i>Depart (Monumento III)</i> , für Ensemble (rev. 1995); 9'

Receives grant from Süddeutscher Rundfunk Stuttgart. FP (First performance) of <i>Omaggio a Giovanni Paisiello</i> on 21 July in Montepulciano (Cantiere Internazionale d'Arte) by Vincenzo Bolognese.	1991	<i>Omaggio a Giovanni Paisiello</i> . Due fantasie sopra frammenti tematici dei quartetti d'archi per violino (rev. 1995); 12'
		<i>Monumento I</i> in memoria di Arthur Rimbaud per pianoforte; 16'
		<i>Partita</i> per violoncello solo; 19'
		<i>Invocazioni</i> per orchestra sinfonica da strumenti a fiato (expanded version 1993); 15'
Wins first prize in both the Hitzacker and Perugia (Agosto Corcianese) Composition Competitions. FP of <i>Monumento I</i> by Holger Busch on 19 January in Marl, FP of <i>Partita</i> by Justus Grimm on 10 April in Darmstadt, and FP of 2 ^o quartetto d'archi on 17 May at the International Society of New Music Festival in Warsaw by the Silesian String Quartet. FP of <i>Invocazioni</i> on the occasion of the 1 st International Brass Festival on 28 August in Aalen by the Banda Primitiva da Liria (Valencia) with the composer conducting.	1992	<i>La Metamorfosi di Narciso</i> . Allegoria sonora per un violoncello principale e gruppo strumentale; 34'
		<i>Tableau / Miroir</i> for piano. Threnos in two parts; 18'
		4 ^o quartetto d'archi «Ritratto di Gesualdo»; 27'
Continues composition studies with Manfred Trojahn at the Robert Schumann Academy in Düsseldorf.	1992–94	
FP of <i>La Metamorfosi di Narciso</i> on 25 February in Hamburg by the Ensemble Philharmonie and Justus Grimm with Manfred Trojahn conducting, as part of the “new work” concert series. FP of <i>Tableau / Miroir</i> on 28 April in Hamburg by Holger Busch. FP of <i>Départ (Monumento III)</i> on 5 October by the ensemble neue musik under Mark-Andreas Schlingensiepsen in Düsseldorf. FP of <i>Devant une neige</i> on 28 November by the Staatstheater Orchestra under Hans Drewanz in	1993	<i>Devant une neige (Monumento II)</i> for orchestra; 23'
		<i>Sieben Bagatellen mit Apotheose der Glasharmonika</i> for B-flat bass clarinet (rev. 2001); 15'. Version for B-flat clarinet: 1994 (rev. 2001)
		<i>Dunkles Feld – Berückung</i> , scene for large orchestra; 23' (rev. 1998)
		<i>Depart (Monumento III)</i> , for ensemble (rev. 1995); 9'

Erhält von der Dresdner Semperoper einen Opernkompositionsauftrag, das Stipendium «Rolf-Liebermann-Preis» der Körber-Stiftung Hamburg für Opernkomposition und das Wilfried-Steinbrenner-Stipendium der Dramatiker-Union Berlin.	1993	
Aufenthalt in Paris aufgrund eines Stipendiums der Studienstiftung des deutschen Volkes.	1993/94	<i>Gesprungene Glocken</i> , Tanztheater auf Woyzeck-Motive von Georg Büchner, Texte von Jean Paul, Arthur Rimbaud und aus der Offenbarung des Johannes, für Koloratursopran, zwei Schauspielerinnen, Tonband und Ensemble (rev. 2000); 60'
Wird zum Wiener Kompositionssseminar mit Peter Eötvös, Helmut Lachenmann und dem Klangforum Wien eingeladen. Erhält den Preis der französischen Urheberrechtsorganisation SACEM. UA des von Daniel Barenboim für die Staatoper Berlin in Auftrag gegebenen Tanztheaters <i>Gesprungene Glocken</i> in der Berliner Parochialkirche mit der Staatskapelle Berlin unter der Leitung des Komponisten. UA der erweiterten Fassung von <i>Invocazioni</i> am Festival «Coups de Vents» mit der Musique de la Police Nationale am 11. Juli in Le Havre.	1994	<i>dernier espace avec introspecteur</i> , Betrachtung einer Raumplastik von Joseph Beuys für Akkordeon (Bajan) und Violoncello; 21' Nacht. Mondschein. Szene für Klavier aus dem Tanztheater <i>Gesprungene Glocken</i> ; 7'
	1994–98	<i>Thomas Chatterton</i> , Oper in zwei Teilen nach Hans Henny Jahnn. Libretto von Claus H. Henneberg und dem Komponisten; abendfüllend
Wird zum Symposium «Komponist/Dirigent» beim Festival «Musik der Jahrhunderte» in Stuttgart unter Peter Eötvös eingeladen; dort UA der rev. Fassung von <i>Depart (Monumento III)</i> mit dem Ensemble Varianti unter Pintschers Leitung. Erhält den «Kasseler Kunstpreis». UA des 4. Streichquartetts <i>Ritratto di Gesualdo</i> am 6. April in Hamburg mit dem Auryn-Quartett in der Konzertreihe «das neue werk».	1995	

Darmstadt. Commissioned by Dresden Opera to compose an opera. Wins the Rolf Liebermann Award scholarship of the Körber Foundation Hamburg for operatic composition as well as the Wilfried Steinbrenner Scholarship of the Berlin Dramatists' Union.	1993	
Resides in Paris on a scholarship from the German National Academic Foundation.	1993/94	<i>Gesprungene Glocken</i> , dance theater work based on motifs from <i>Woyzeck</i> by Georg Büchner, with texts from Jean Paul, Arthur Rimbaud, and the Book of Revelation, for coloratura soprano, 2 actresses, tape, and ensemble (rev. 2000); 60'
Invitation to the Vienna Composition Seminar with Peter Eötvös, Helmut Lachenmann, and the Klangforum Wien. Wins award from the French creative organization SACEM. FP of <i>Gesprungene Glocken</i> , a dance theater work commissioned by Daniel Barenboim for Berlin Staatsoper, at the Parochialkirche in Berlin by the Staatskapelle Berlin with the composer conducting. FP of the expanded version of <i>Invocazioni</i> at the Coups de Vents Festival by Musique de la Police Nationale on 11 July in Le Havre.	1994	<i>dernier espace avec introspecteur</i> , Reflection on a spatial sculpture by Joseph Beuys for accordion (bayan) and cello; 21' Nacht. Mondschein. Scene for piano from the dance theater piece <i>Gesprungene Glocken</i> ; 7'
	1994–98	<i>Thomas Chatterton</i> , opera in two parts after Hans Henny Jahnn. Libretto by Claus H. Henneberg and the composer; full-length
Invitation to the Conductor/Composer Symposium at the Music of the Centuries Festival in Stuttgart under Peter Eötvös, where the revised version of <i>Depart (Monumento III)</i> is premiered by the Ensemble Varianti under the composer. Wins the Kassel Arts Prize. FP of the String Quartet No. 4, <i>Ritratto di Gesualdo</i> , on 6 April in Hamburg by the Auryn Quartet as part of the “new work” concert series.	1995	

- Erhält das DAAD-Jahresstipendium für einen Aufenthalt in London sowie den Preis für Opernkomposition der Körber-Stiftung Hamburg für Thomas Chatterton. UA der Konzertsuite *Gesprungene Glocken* am 30. September in Bremen durch das Philharmonische Staatsorchester mit Katharina Richter (Koloratursopran) unter der Leitung von Günter Neuhold. UA von *Dernier espace avec introspecteur* mit Stefan Hussong (Akkordeon) und Julius Berger (Violoncello) am 13. Dezember in Amsterdam. Erstaufführung der rev. Fassung von *Devant une neige* am 12./13. Mai in der Alten Oper Frankfurt unter der Leitung von Sylvain Cambreling.
- 1996 *Gesprungene Glocken*, Konzertsuite nach dem gleichnamigen Tanztheater für grosses Orchester und Koloratursopran; 17'
- Choc* (Monumento IV), Antiphonen für grosses Ensemble; 20'
- Am 2. Juni UA von *Choc* bei der Musiktriennale Köln durch das Ensemble Modern unter Jonathan Nott. Composer-in-residence bei den Salzburger Festspielen, wo die *Fünf Orchesterstücke* durch das Philharmonia Orchestra London unter der Leitung von Kent Nagano (1. August) sowie *Figura II* mit dem Arditti String Quartet (27. August) uraufgeführt werden.
- 1997 *a twilight's song* für Sopran und sieben Instrumente nach einem Gedicht von e.e.cummings; 15'
- Fünf Orchesterstücke*; 20'
- Figura II / Frammento per quartetto d'archi*. 2. Teil des Gesamtzyklus *Figura I–V*; 3½'
- UA von *Figura I* am 24. April bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik mit dem Arditti String Quartet und Teodoro Anzellotti (Akkordeon). Am 28. April UA von *a twilight's song* bei der Münchner Biennale mit Eva-Maria Kuhrau (Sopran) und Solisten des Bayerischen Staatsorchesters unter der Leitung des Komponisten. Am 3. Mai UA von *Musik aus Thomas Chatterton* in Darmstadt durch das Orchester des Staatstheaters mit Roman Trekel (Bariton) unter der Leitung von Marc Albrecht. UA der Oper *Thomas Chatterton* am 25. Mai an der Semperoper in Dresden durch die Staatskapelle Dresden unter Marc Albrecht.
- 1998 *Figura I per quartetto d'archi e fisarmonica*; 10'
- Musik aus Thomas Chatterton* für Bariton und Orchester; 25'
- Monumento V. in memoria di Arthur Rimbaud* («Départ» 2. Versuch) für acht Vokalstimmen (vier Soprane, vier Mezzosoprane), drei Violoncelli und Ensemble; ca. 18'

- Wins a travel grant from the German Academic Exchange Service to spend a year in London as well as the Opera Composition Prize from the Körber Foundation Hamburg for Thomas Chatterton. FP of the concert suite *Gesprungene Glocken* on 30 September in Bremen by the Philharmonische Staatsorchester with Katharina Richter (coloratura soprano) conducted by Günter Neuhold. FP of *dernier espace avec introspecteur* by Stefan Hussong (accordion) and Julius Berger (cello) on 13 December in Amsterdam. FP of the revised version of *Devant une neige* on 12/13 May at the Alte Oper in Frankfurt conducted by Sylvain Cambreling.
- 1996 *Gesprungene Glocken*, concert suite after the dance theater work of the same name for large orchestra and coloratura soprano; 17'
- Choc* (Monumento IV), antiphons for large ensemble; 20'
- On 2 June FP of *Choc* at the Musiktriennale Köln Festival by the Ensemble Modern under Jonathan Nott. Pintscher is composer-in-residence at the Salzburg Festival, where *Fünf Orchesterstücke* is premiered by the Philharmonia Orchestra London conducted by Kent Nagano (1 August) and *Figura II* is premiered by the Arditti String Quartet (27 August).
- 1997 *a twilight's song* for soprano and seven instruments after a poem by e.e. cummings; 15'
- Fünf Orchesterstücke*; 20'
- Figura II / Frammento per quartetto d'archi*. 2. Part of the complete cycle *Figura I–V*; 3'30"
- FP of *Figura I* on 24 April at the Witten Festival for New Chamber Music by the Arditti String Quartet and Teodoro Anzellotti (accordion). FP of *a twilight's song* on 28 April at the Munich Biennale with Eva-Maria Kuhrau (soprano) and soloists of the Bavarian State Orchestra conducted by the composer. FP of *Musik aus Thomas Chatterton* on 3 May in Darmstadt by the Staatstheater Orchestra with Roman Trekel (baritone) conducted by Marc Albrecht. FP of the opera *Thomas Chatterton* on 25 May at Dresden Semperoper by the Staatskapelle Dresden under Marc Albrecht.
- 1998 *Figura I per quartetto d'archi e fisarmonica*; 10'
- Musik aus Thomas Chatterton* for baritone and orchestra; 25'
- Monumento V. in memoria di Arthur Rimbaud* ("Départ" 2. Versuch) for eight vocal parts (four sopranos, four mezzo-sopranos), three cellos, and ensemble; ca. 18'

- Erhält den Prix Prince Pierre de Monaco für die Oper *Thomas Chatterton* sowie den Kulturpreis der VR-Leasing AG Frankfurt. UA von *Monumento V* am 4. Februar bei den Tagen Neuer Musik in Stuttgart durch die Neuen Vokalsolisten Stuttgart und das Ensemble Varianti unter der Leitung von Manfred Schreier. UA von *Dunkles Feld – Berückung* am 13. März bei der 17. Musik-Biennale in Berlin durch das Berliner Symphonie-Orchester unter Johannes Kalitzke. UA von *in nomine* bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik mit der Bratschistin Barbara Maurer (Ensemble recherche). Und UA der *Hérodiade-Fragmente* durch das Berliner Philharmonische Orchester unter Claudio Abbado mit der Sopranistin Christine Schäfer am 4. Dezember.
- Composer-in-residence am Nationaltheater Mannheim.
- Am 2. Januar findet in Hamburg die UA von *Sur «Départ»* durch das NDR-Sinfonieorchester mit dem NDR-Chor unter der Leitung von Christoph Eschenbach statt, am 9. Februar die UA des Zyklus *Figura I–IV* in der Konzertreihe «Forum Junger Komponisten» im WDR 3 mit dem Arditti String Quartet und Teodoro Anzellotti (Akkordeon) und am 4. März jene des – das bildhauerische Werk Alberto Giacomettis reflektierenden – bisher fünfteiligen Gesamtzyklus *Figura I–V* in der Konzertreihe «das neue werk» durch das Orchester des NDR mit Rohan de Saram (Violoncello) in Hamburg. Erstaufführung der Neufassung von *Gesprungene Glocken* am 8. April am Nationaltheater in Mannheim in einer Inszenierung von Michael Simon. Pintscher erhält den Kompositionspreis der Salzburger Osterfestspiele und im Rahmen des
- 1999 *In nomine*, Übermalung für Viola solo; 8'
- Hérodiade-Fragmente*, Dramatische Szene für Sopran und Orchester, Text: Stephan Mallarmé; 24'
- Sur «Départ»* für drei Orchestergruppen, drei Violoncelli und Frauenstimmen. Text von Arthur Rimbaud; 17'
- Figura IV / Passagio*, per quartetto d'archi; 8'
- 1999/2000
- 2000 *Figura III* per fisarmonica; 8'
- Figura V / Assonanza* per violoncello; 6' Dauer des Gesamtzyklus 35½'
- Vers quelque part ... – façons de partir*, Version für Frauenstimmen a cappella, fünf Schlagzeuger ad libitum. Texte von Arthur und Isabelle Rimbaud; 16'
- Lieder und Schneebilder* für Sopran und Klavier nach Gedichten von e.e. cummings; ca. 20'

- Wins the Prince Pierre de Monaco Prize for his opera *Thomas Chatterton* as well as the Cultural Prize from VR Leasing AG (Frankfurt). FP of *Monumento V* on 4 February at the New Music Festival in Stuttgart by the Neue Vokalsolisten Stuttgart and the Ensemble Varianti conducted by Manfred Schreier. FP of *Dunkles Feld – Berückung* on 13 March at the 17th Music Biennale in Berlin by the Berlin Symphony Orchestra under Johannes Kalitzke. FP of *in nomine* at the Witten Festival for New Chamber Music with violist Barbara Maurer (Ensemble recherche). FP of *Hérodiade-Fragmente* on 4 December with the Berlin Philharmonic under Claudio Abbado and soprano Christine Schäfer.
- Composer-in-residence at Mannheim National Theater.
- On 2 January FP in Hamburg of *Sur «Départ»* by the North German Radio (NDR) Symphony Orchestra with the NDR Chorus conducted by Christoph Eschenbach. On 9 February FP of the cycle *Figura I–IV* as part of the concert series Forum of Young Composers on WDR 3 with the Arditti String Quartet and Teodoro Anzellotti (accordion). FP on 4 March of the now five-part complete cycle *Figura I–V*—which reflects the sculptural work of Alberto Giacometti—as part of the “new work” concert series by the NDR Symphony with Rohan de Saram (cello) in Hamburg. FP of the new version of *Gesprungene Glocken* on 8 April at Mannheim National Theater in a staging by Michael Stern. Pintscher wins the Composition Prize at the Salzburg Easter Festival and the Paul Hindemith Prize at the Schleswig-Holstein Music Festival.
- 1999 *In nomine*, overpainting for viola solo; 8'
- Hérodiade-Fragmente*, dramatic scenes for soprano and orchestra. Text by Stephan Mallarmé; 24'
- Sur «Départ»* for three orchestral groups, three cellos, and female voices. Text by Arthur Rimbaud; 17'
- Figura IV / Passagio*, per quartetto d'archi; 8'
- 1999/2000
- 2000 *Figura III* per fisarmonica; 8'
- Figura V / Assonanza* per violoncello; 6' Duration of complete cycle: 35'30''
- Vers quelque part ... – façons de partir*, Version for a cappella female voices and five percussionists ad libitum. Texts by Arthur and Isabelle Rimbaud; 16'
- Lieder und Schneebilder* for soprano and piano after poems by e.e. cummings; ca. 20'

Schleswig-Holstein Musik-Festivals den Paul-Hindemith-Preis. UA der ersten Version von <i>Vers quelque part ...</i> – <i>façons de partir</i> am 12. November beim Festival wien modern durch den NDR-Chor unter Hans-Christoph Rademann.	2000	
	2000/01	<i>tenebrae</i> , Musik für skordierte Viola und kleines Ensemble mit Live- Elektronik; ca. 20'
Ist als Composer-in-residence Gast des Cleveland Orchestra.	2000–2002	
Erhält den Grand Prix de l'Académie Charles Gros (für CD in der Reihe TELDEC «New Line») und den Ceci- lia-Preis (Belgien). UA der 2. Version von <i>Vers quelque part ...</i> – <i>façons de</i> <i>partir</i> am 9. Juni bei der Biennale Neue Musik in Hannover durch den NDR-Chor Hamburg, Mitglieder der Radio-Philharmonie Hannover, Christian Cluxen (Live-Elektronik) und Ariane Andereggen (Sprecherin) unter der Leitung von Hans-Chris- toph Rademann. UA von <i>Janusgesicht</i> am 22. Juni im Kraftwerk Heimbach mit Tabea Zimmermann (Viola) und Alban Gerhardt (Violoncello). UA der Endfassung von <i>tenebrae</i> am 22. November beim Europäischen Mu- sikmonat in Basel durch Susan Knight (Viola) und das Ensemble Modern unter der Leitung des Kom- ponisten, nachdem ein Teil des Werkes bereits am 16. April bei den Salzburger Osterfestspielen durch Wolfram Christ (Viola), das Scharoun-Ensemble und Christian Cluxen (Live- Elektronik) uraufgeführt wor- den ist. UA des vollständigen Zyklus von <i>Lieder und Schneebilder</i> am 5. Oktober mit Claudia Barainsky (So- pran) und Axel Braun (Klavier) in Köln.	2001	<i>Vers quelque part ...</i> – <i>façons de partir</i> , Version für Frauenstimmen, Sprecherin, Schlagzeug, drei Violon- celli und kleine Live-Elektronik; ca. 16' <i>Janusgesicht</i> für Viola und Violoncello; 10'

FP of the first version of <i>Vers quelque</i> <i>part ...</i> – <i>façons de partir</i> on 12 Novem- ber at the Wien Modern Festival by the NDR Chorus under Hans-Chris- toph Rademann.	2000	
	2000/01	<i>tenebrae</i> , music for scordatura viola and small ensemble with live electronics; ca. 20'
Composer-in-residence with the Cleveland Orchestra.	2000–2002	
Wins the Grand Prix de l'Académie Charles Gros (for his CD in the TELDEC New Line series) and the Cecilia Prize (Belgium). FP of the 2 nd version of <i>Vers quelque part ...</i> – <i>façons de partir</i> on 9 June at the New Music Biennale in Hannover by the NDR Chorus Hamburg, members of the Hannover Radio Philharmonic, Christian Cluxen (live electronics), and Ariane An- dereggen (narrator) conducted by Hans-Christoph Rademann. FP of <i>Janusgesicht</i> on 22 June at the Heim- bach power station with Tabea Zimmermann (viola) and Alban Gerhardt (cello). FP of the final version of <i>tenebrae</i> on 22 November at the European Music Month in Basel by Susan Knight (viola) and the Ensemble Modern conducted by the composer; a part of the work had previously been premiered on 16 April at the Salzburg Easter Festival by Wolfram Christ (viola), the Scharoun Ensemble, and Chris- tian Cluxen (live electronics). FP of the complete cycle of <i>Lieder und</i> <i>Schneebilder</i> on 5 October in Co- logne with Claudia Barainsky (so- prano) and Axel Braun (piano).	2001	<i>Vers quelque part ...</i> – <i>façons de partir</i> , Version for female voices, narrator, percussion, three cellos, and small live electronics; ca. 16' <i>Janusgesicht</i> for viola and cello; 10'

	2001/02	<i>with lilies white</i> . Fantasy for orchestra with voices; ca. 20'
Erhält den Hans-Werner-Henze-Preis (Westfälischer Musikpreis). UA von <i>with lilies white</i> am 16. Mai in Cleveland (Ohio) durch das Cleveland Orchestra unter Christoph von Dohnányi.	2002	<i>en sourdine</i> , Musik für Violine und Orchester; ca. 20'
Composer-in-residence am Konzerthaus in Dortmund.	2002/03	<i>L'Espace dernier</i> , Musiktheater en quatre parties sur des textes et images autour de l'œuvre et de la vie d'Arthur Rimbaud, französisches Libretto vom Komponisten; abendfüllend
An der Alten Oper Frankfurt wird ihm ein Komponisten-Porträt mit Symposium gewidmet. UA von <i>Sieben Bagatellen mit Apotheose der Glasharmonika</i> mit Ernesto Molinari (Bassklarinette) am 10. Januar in Paris. Europäische Erstaufführung von <i>with lilies white</i> am 24. Januar in Berlin durch das Deutsche Symphonie Orchester unter Kent Nagano. UA von <i>en sourdine</i> am 27. Februar in Berlin durch das Berliner Philharmonische Orchester mit Frank-Peter Zimmermann (Violine) unter Peter Eötvös.	2003	
UA von <i>L'Espace dernier</i> am 23. Februar an der Opéra Bastille in Paris unter der Leitung von Kwamé Ryan. UA von <i>on a clear day</i> am 28. Februar in Frankfurt mit der Pianistin Mitsuko Uchida. Pintscher wird zum Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München ernannt. Gibt sein Debut in der Carnegie Hall in New York mit dem Werk <i>Hérodiade-Fragmente</i> . Arbeitet in den USA u.a. mit dem Cleveland Orchestra, dem Philadelphia Orchestra und dem Chicago Symphony Orchestra.	2004	<i>on a clear day</i> for piano; ca. 8' <i>Study I for Treatise on the Veil</i> for violin and violoncello; ca. 17'

	2001/02	<i>with lilies white</i> , fantasy for orchestra with voices; ca. 20'
Wins the Hans Werner Henze Prize (Westphalian Music Prize). FP of <i>with lilies white</i> on 16 May in Cleveland (Ohio) by the Cleveland Orchestra under Christoph von Dohnányi.	2002	<i>en sourdine</i> , music for violin and orchestra; ca. 20'
Composer-in-residence at Dortmund Concert House	2002/03	<i>L'Espace dernier</i> , music theater work in four parts on texts and images relating to the work and life of Arthur Rimbaud. French libretto by the composer; full-length
The Alte Oper in Frankfurt presents a composer portrait with symposium on Pintscher. FP of <i>Sieben Bagatellen mit Apotheose der Glasharmonika</i> with Ernesto Molinari (bass clarinet) on 10 January in Paris. First European performance of <i>with lilies white</i> on 24 January in Berlin by the Deutsches Symphonie Orchester Berlin under Kent Nagano. FP of <i>en sourdine</i> on 27 February in Berlin by the Berlin Philharmonic Orchestra with Frank Peter Zimmermann (violin) under Peter Eötvös.	2003	
FP of <i>L'Espace dernier</i> on 23 February at the Opéra Bastille in Paris conducted by Kwamé Ryan. FP of <i>on a clear day</i> on 28 February in Frankfurt with pianist Mitsuko Uchida. Pintscher is named a member of the Bavarian Academy of Fine Arts. Makes his Carnegie Hall debut in New York with <i>Hérodiade-Fragmente</i> . Works in the USA with such ensembles as the Cleveland Orchestra, the Philadelphia Orchestra, and the Chicago Symphony Orchestra.	2004	<i>on a clear day</i> for piano; ca. 8' <i>Study I for Treatise on the Veil</i> for violin and cello; ca. 17'

	2004/05	<i>Reflections on Narcissus</i> for violoncello and orchestra; ca. 40'
UA von <i>Study I for Treatise on the Veil</i> am 21. Juni in Berlin mit Frank-Peter Zimmermann (Violine) und Heinrich Schiff (Violoncello).	2005	<i>Verzeichnete Spur</i> für Kontrabass, drei Violoncelli, Instrumente und Live-Elektronik; ca. 20'
		<i>towards Osiris</i> for orchestra; ca. 8'
		<i>Study II for Treatise on the Veil</i> for violin, viola and violoncello; ca. 15'
	2005/06	<i>Transir</i> für Flöte und Kammerorchester; ca. 20'
UA des Cellokonzertes <i>Reflections on Narcissus</i> durch das Orchestre de Paris unter Christoph Eschenbach (Solist: Truls Mørk). Composer-in-residence an der Ars Musica in Brüssel, wo am 9. März <i>Verzeichnete Spur</i> durch das Klangforum Wien unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt wird. UA des Orchesterwerkes <i>towards Osiris</i> am 16. März durch die Berliner Philharmoniker unter Simon Rattle in Berlin. Im Sommer ist er Composer-in-residence beim LUCERNE FESTIVAL, wo am 13. August <i>Transir</i> durch das Mahler Chamber Orchestra unter Daniel Harding mit dem Flötisten Emmanuel Pahud sowie am 27. August <i>Study II for Treatise on the Veil</i> mit Hae-Sun Kang (Violine), Christophe Desjardins (Viola) und Eric-Maria Couturier (Violoncello) uraufgeführt werden. Am 2. September UA von <i>suelto</i> an der Alten Oper in Frankfurt mit Julia Fischer (Violine), Daniel Müller-Schott (Violoncello) und Jean-Yves Thibaudet (Klavier).	2006	<i>suelto</i> for violin, violoncello and piano; ca. 6'
		<i>The Garden</i> , memento for counter-tenor, percussion and piano, englischer Text von Derek Jarman; ca. 8'
Composer-in-residence beim Radio-sinfonieorchester Saarbrücken.	2006/07	

	2004/05	<i>Reflections on Narcissus</i> for cello and orchestra; ca. 40'
FP of <i>Study I for Treatise on the Veil</i> on 21 June in Berlin with Frank Peter Zimmermann (violin) and Heinrich Schiff (cello).	2005	<i>Verzeichnete Spur</i> for double bass, three cellos, instruments, and live electronics; ca. 20'
		<i>towards Osiris</i> for orchestra; ca. 8'
		<i>Study II for Treatise on the Veil</i> for violin, viola, and cello; ca. 15'
	2005/06	<i>Transir</i> for flute and chamber orchestra; ca. 20'
FP of the cello concerto <i>Reflections on Narcissus</i> by the Orchestre de Paris under Christoph Eschenbach (soloist: Truls Mørk). Composer-in-residence at the Ars Musica in Brussels, where <i>Verzeichnete Spur</i> is premiered on 9 March by the Klangforum Wien under the composer's direction. FP of the orchestral work <i>towards Osiris</i> on 16 March by the Berlin Philharmonic under Sir Simon Rattle in Berlin. In the summer featured as composer-in-residence at LUCERNE FESTIVAL, where <i>Transir</i> is premiered on 13 August by the Mahler Chamber Orchestra under Daniel Harding with flutist Emmanuel Pahud and <i>Study II for Treatise on the Veil</i> is premiered on 27 August by Hae-Sun Kang (violin), Christophe Desjardins (viola), and Eric-Maria Couturier (cello). FP of <i>suelto</i> on 2 September at the Alte Oper in Frankfurt with Julia Fischer (violin), Daniel Müller-Schott (cello), and Jean-Yves Thibaudet (piano).	2006	<i>suelto</i> for violin, cello, and piano; ca. 6'
		<i>The Garden</i> , memento for counter-tenor, percussion, and piano. English text by Derek Jarman; ca. 8'
Composer-in-residence with the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra.	2006/07	

Betätigt sich ab Anfang des Jahres als künstlerischer Leiter des «Heidelberger Ateliers» beim Musikfestival Heidelberg Frühling und übernimmt in München eine Professur an der Hochschule für Musik und Theater. UA von <i>The Garden</i> am 4. Februar beim Festival ECLAT in Stuttgart mit Kai Wessel (Countertenor), Christian Dierstein (Schlagzeug) und Florian Hölscher (Klavier). UA von <i>Study III for Treatise on the Veil</i> am 15. September an der Alten Oper Frankfurt mit Carolin Widmann (Violine) und von <i>nemeton</i> am 19. September beim ARD-Musikwettbewerb in München durch Johannes Fischer (Schlagzeug).	2007	<i>Study III for Treatise on the Veil</i> for solo violin; ca. 13' <i>nemeton</i> for solo percussion; 12' <i>Osiris</i> for orchestra; ca. 20'
Composer-in-residence an der Kölner Philharmonie.	2007/08	<i>shining forth</i> for trumpet in B-flat; ca. 4'
UA von <i>Osiris</i> durch das Chicago Symphony Orchestra unter Pierre Boulez am 21. Februar; Europapremiere unter derselben Leitung am 7. Mai im Palais des Beaux Arts in Brüssel durch das London Symphony Orchestra. UA von <i>shining forth</i> bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik durch Anders Nyqvist. UA von <i>pourquoi l'azur muet ...</i> am 10. Oktober durch BBC in London mit Claudia Barainsky (Sopran) und Claudia Mahnke (Mezzosopran) unter der Leitung von Kazushi Ono.	2008	<i>pourquoi l'azur muet ... musique de «L'espace dernier»</i> pour soprano, mezzo et orchestre; ca. 30' <i>she-cholat ahavah ani</i> (shir ha-shirim V) for mixed chorus a cappella (32 voices). Text aus dem Hohelied Salomos, fünfter Gesang («so krank bin ich vor Liebe»); ca. 15'
UA von <i>Study IV for Treatise on the Veil</i> am 26. Januar bei der Mozartwoche in Salzburg durch das Minguet Quartett. UA des Chorwerkes <i>she-cholat ahavah ani</i> am 6. Februar beim Festival ECLAT in Stuttgart durch das Vokalensemble des SWR. Leitet am 20. Mai bei den Berliner Philharmonikern ein Ehrenkonzert zum 75. Geburtstag von Claudio Abbado, in dessen Rahmen <i>celestial object I</i> durch das Scharoun-	2009	<i>Study IV for Treatise on the Veil</i> for string quartet; ca. 13' <i>celestial object I</i> , part one from <i>sonic eclipse</i> for solo trumpet and ensemble; ca. 15' <i>celestial object II</i> , part two from <i>sonic eclipse</i> for solo horn and ensemble; 12'

At the beginning of the year is commissioned to serve as artistic director of the Heidelberg Atelier at the Heidelberg Spring Music Festival and takes on a professorship at the Munich Academy of Music and Theater. FP of <i>The Garden</i> on 4 February at the Festival ECLAT in Stuttgart by Kai Wessel (countertenor), Christian Dierstein (percussion), and Florian Hölscher (piano). FP of <i>Study III for Treatise on the Veil</i> on 15 September at the Alte Oper in Frankfurt by Carolin Widmann (violin) and of <i>nemeton</i> on 19 September at the ARD Music Competition in Munich by Johannes Fischer (percussion).	2007	<i>Study III for Treatise on the Veil</i> for solo violin; ca. 13' <i>nemeton</i> for solo percussion; 12' <i>Osiris</i> for orchestra; ca. 20'
Composer-in-residence at the Cologne Philharmonic.	2007/08	<i>shining forth</i> for trumpet in B-flat; ca. 4'
FP of <i>Osiris</i> on 21 February by the Chicago Symphony Orchestra under Pierre Boulez, who also conducts the European premiere by the London Symphony Orchestra on 7 May at the Palais des Beaux Arts in Brussels. FP of <i>shining forth</i> at the Witten Festival for New Chamber Music by Anders Nyqvist. FP of <i>pourquoi l'azur muet ...</i> on 10 October by the BBC in London with Claudia Barainsky (soprano) and Claudia Mahnke (mezzo-soprano) conducted by Kazushi Ono.	2008	<i>pourquoi l'azur muet ... musique de «L'espace dernier»</i> for soprano, mezzo, and orchestra; ca. 30' <i>she-cholat ahavah ani</i> (shir ha-shirim V) for mixed chorus a cappella (32 voices). Text from the Song of Solomon, chapter 5 ("For I am love-sick"); ca. 15'
FP of <i>Study IV for Treatise on the Veil</i> on 26 January at the Salzburg Mozartwoche by the Minguet Quartet. FP of the choral work <i>she-cholat ahavah ani</i> on 6 February at the Festival ECLAT in Stuttgart by the Southwest Radio Vocal Ensemble. On 20 May conducts the Berlin Philharmonic in a concert celebrating the 75th birthday of Claudio Abbado, as part of which <i>celestial object I</i> is premiered by the Scharoun Ensemble. The same en-	2009	<i>Study IV for Treatise on the Veil</i> for string quartet; ca. 13' <i>celestial object I</i> , part one from <i>sonic eclipse</i> for solo trumpet and ensemble; ca. 15' <i>celestial object II</i> , part two from <i>sonic eclipse</i> for solo horn and ensemble; 12'

Ensemble uraufgeführt wird. Das- selbe Ensemble bestreitet unter der Leitung des Komponisten am 12. September beim Zermatt Festival die UA von <i>celestial object II</i> .	2009	<i>songs from Solomon's garden</i> , for bari- tone and chamber orchestra. Text aus dem Hohelied Salomos; ca. 20'
UA von <i>songs from Solomon's garden</i> am 16. April in New York durch die New York Philharmonic mit Thomas Hampson (Bariton) unter der Leitung von Alan Gilbert. UA von <i>occultation</i> am 24. April bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik durch das Klangforum Wien unter Beat Furrer. Wird zum Professor für Komposition an der New York University ernannt.	2010	<i>occultation</i> , part three from <i>sonic</i> <i>eclipse</i> for solo horn, solo trumpet and ensemble; ca. 13'
Wird für drei Jahre zum ersten «Artist in Association» beim BBC Scottish Symphony Orchestra berufen.	2010/11	<i>Mar'eh</i> für violin and orchestra; ca. 23' <i>Uriel</i> für Cello und Klavier; ca. 13'
UA von <i>Mar'eh</i> am 11. September bei LUCERNE FESTIVAL durch das Lon- don Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Vladimir Jurowski mit Julia Fischer als Solistin. UA von <i>Uriel</i> am 16. September am Jerusalem International Chamber Music Festival mit Alisa Weilerstein und Matan Porat.	2011	<i>Ex Nihilo</i> for chamber orchestra; ca. 12'
Dirigiert als Artist in Association in Glasgow mit dem BBC Scottish Sym- phony Orchestra am 19. Januar die UA von <i>Ex Nihilo</i> . UA von <i>Bereshit</i> am 22. Januar in Paris durch das Ensemble intercontemporain, für welches das Werk geschrieben wurde, unter der Leitung von Susanna Mälkki. Wird im Frühjahr vom Kulturfond Frankfurt Rhein-Main bis 2014 zum Kurator für den Sektor Musik des Projekts «Im- puls Romantik» in Frankfurt ernannt. Am 21./22. Juli findet bei der Oster- akademie des Schleswig-Holstein Musik Festivals unter seiner Leitung die UA von <i>Chute d'étoiles (partie I)</i> statt.	2012	<i>Bereshit</i> für grosses Ensemble; ca. 25' <i>Chute d'étoiles (partie I)</i> , hommage à Anselm Kiefer for two solo trumpets and orchestra, ca. 16' <i>Chute d'étoiles</i> . Hommage à Anselm Kiefer für zwei Trompeten und Or- chester; ca. 18'

semble is led by the composer in the FP of <i>celestial object II</i> on 12 September at the Zermatt Festival.	2009	<i>songs from Solomon's garden</i> , for bari- tone and chamber orchestra. Text from the <i>Song of Solomon</i> ; ca. 20'
FP of <i>songs from Solomon's garden</i> on 16 April in New York by the New York Philharmonic with Thomas Hamp- son (baritone) and Alan Gilbert conducting. FP of <i>occultation</i> on 24 April at the Witten Festival for New Chamber Music by the Klangforum Wien under Beat Furrer. Professor of Composition at New York University.	2010	<i>occultation</i> , part three from <i>sonic</i> <i>eclipse</i> for solo horn, solo trumpet and ensemble; ca. 13'
Named the first Artist in Association with the BBC Scottish Symphony Orchestra.	2010/11	<i>Mar'eh</i> for violin and orchestra; ca. 23' <i>Uriel</i> for cello and piano; ca. 13'
FP of <i>Mar'eh</i> on 11 September at LUCERNE FESTIVAL by the London Philharmonic Orchestra conducted by Vladimir Jurowski with Julia Fischer as soloist. FP of <i>Uriel</i> on September 16 at the Jerusalem Inter- national Chamber Music Festival with Alisa Weilerstein and Matan Porat.	2011	<i>Ex Nihilo</i> for chamber orchestra; ca. 12'
As Artist in Association conducts the FP of <i>Ex Nihilo</i> in Glasgow with the BBC Scottish Symphony Orchestra on 19 January. FP of <i>Bereshit</i> on 22 January in Paris by the Ensemble intercontemporain, for whom the work was written, conducted by Susanna Mälkki. In spring is named by the Kulturfond Frankfurt Rhein- Main to serve until 2014 as curator of the music section of the Impuls Romantik Project in Frankfurt. On 21/22 July conducts the FP at the Schleswig-Holstein Music Festival Easter Academy of <i>Chute d'étoiles</i> (partie I).	2012	<i>Bereshit</i> for large ensemble; ca. 25' <i>Chute d'étoiles (partie I)</i> , hommage à Anselm Kiefer for two solo trumpets and orchestra; ca. 16' <i>Chute d'étoiles</i> . Hommage à Anselm Kiefer for two solo trumpets and orchestra; ca. 18'

Am 25. August wird *Chute d'Étoiles* als sechstes Auftragswerk der *Roche Commissions* beim LUCERNE FESTIVAL vom Cleveland Orchestra mit den Solotrompetern Michael Sachs und Jack Sutte unter der Leitung von Franz Welser-Möst uraufgeführt; die US-Premiere findet am 13. November in der New Yorker Carnegie Hall zu hören statt.
Zu Beginn der Spielzeit 2013/14 wird er die musikalische Leitung des Ensemble intercontemporain übernehmen.

Der Komponist lebt in New York und Paris.

Als Dirigent arbeitet er mit folgenden Orchestern: The Cleveland Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Staatskapelle Berlin, Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Berliner Philharmoniker, NDR Sinfonieorchester Hamburg, Radiosinfonieorchester Stuttgart des SWR, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Frankfurter Opern- und Museumsorchester, WDR Sinfonieorchester Köln, ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Luzerner Sinfonieorchester, Danish Radio Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Philharmoniker Hamburg, Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Radio France, Junge Deutsche Philharmonie, Melbourne Symphony Orchestra, Sydney Symphony, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Mahler Chamber Orchestra, New York Philharmonic, Milwaukee Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, BBC Scottish Symphony Orchestra, Badische Staatskapelle Karlsruhe, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Bamberger Symphoniker, Tonhalle Orchester Zürich, Slovenian Philharmonic Orchestra.

Matthias Pintschers Werke sind bei Bärenreiter verlegt.

On 25 August *Chute d'Étoiles*, the 6th work to be commissioned by the *Roche Commissions*, receives its premiere at LUCERNE FESTIVAL by the Cleveland Orchestra with solo trumpeters Michael Sachs and Jack Sutte conducted by Franz Welser-Möst; U.S. premiere on 13 November at Carnegie Hall in New York.
Appointed music director of the Ensemble intercontemporain (beginning in the 2013-14 season).

The composer lives in New York and Paris.

As a conductor, he collaborates with the following orchestras: The Cleveland Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Staatskapelle Berlin, Deutsches Symphonie Orchester Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Berlin Philharmonic, NDR Sinfonieorchester Hamburg, Radiosinfonieorchester Stuttgart des SWR, MDR Sinfonieorchester Leipzig, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken, Frankfurter Opern- und Museumsorchester, WDR Sinfonieorchester Köln, ORF Radio-Symphonieorchester Wien, Lucerne Symphony Orchestra, Danish Radio Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Strasbourg, Hamburg Philharmonic, Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Radio France, Junge Deutsche Philharmonie, Melbourne Symphony Orchestra, Sydney Symphony, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Mahler Chamber Orchestra, New York Philharmonic, Milwaukee Symphony Orchestra, Orchestre de Paris, BBC Scottish Symphony Orchestra, Badische Staatskapelle Karlsruhe, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Bamberg Symphony, Tonhalle Orchester Zürich, and the Slovenian Philharmonic Orchestra.

The works of Matthias Pintscher are published by Baerenreiter.

Auswahldiskographie

- Choc (Monumento IV) (1996). Ensemble modern, Matthias Pintscher (Leitung).
Auf: Musik in Deutschland 1950–2000. Deutscher Musikrat.
- Départ (Monumento III) (1993). Ensemble Varianti, Matthias Pintscher (Leitung).
Auf: Andere Welten – 50 Jahre Neue Musik in NRW. Koch/Schwann 3-5037-2.
- dernier espace avec introspecteur (1994).
Duo Elsbeth Moser, Karine Georgian. Auf: new works for accordion and cello. CACD 512
Teodoro Anzellotti (Akkordeon), Rohan de Saram (Violoncello).
Auf: Matthias Pintscher. Winter & Winter g10 097-2.
- en sourdine (2002) / tenebrae (2000/01) / Reflections on Narcissus (2004/05). Frank Peter Zimmermann (Violine), Christophe Desjardins (Viola), Truls Mørk (Violoncello), Ensemble intercontemporain, NDR Sinfonieorchester, Matthias Pintscher (Leitung). Kairos CD 0012582KAI - 2007.
- Figura I und II (1997 und 1998). Arditti String Quartet. Auf: Witten live! Teodoro Anzellotti (Akkordeon). Konzertmitschnitte 1998 auf CD.
- Figura I–V (1997–2000) / 4° quartetto d'archi «Ritratto di Gesualdo» (1992) / dernier espace avec introspecteur (1994). Teodoro Anzellotti (Akkordeon), Arditti String Quartet.
Auf: Matthias Pintscher. Winter & Winter g10 097-2.
- Fünf Orchesterstücke (1997) / Musik aus Thomas Chatterton (1998) / Choc (Monumento IV) (1996) Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Matthias Pintscher (Leitung), Urban Malmberg (Bariton); Klangforum Wien, Sylvain Cambreling (Leitung). Kairos/edel CD 0012052.
- Hérodiade-Fragmente (1999). Claudia Barainsky (Sopran), Junge Deutsche Philharmonie, Lothar Zagrosek (Leitung). Auf: Dialoge. Konzertmitschnitt des Bayerischen Rundfunks (15.9.2003). Auf: Jubiläumsedition Junge Deutsche Philharmonie.
- in nomine (1999). Ensemble Recherche. Auf: In Nomine. The Witten In Nomine Broken Consort Book. Kairos CD KAI 0012442.
- Janusgesicht (2001) / a twilight's song (1997) / Lieder und Schneebilder (2000) / Vers quelque part ... – façons de partir (2000) / in nomine (1999). Diverse Interpreten.
Auf: Edition Zeitgenössische Musik. Hrsg. Deutscher Musikrat. WERGO 6553 2.
- Lieder und Schneebilder (Nr. 1-4) (2000). Claudia Barainsky (Sopran), Axel Bauni (Klavier).
Auf: Lied: Strahl 1. Klavierlieder. edition zeitklang/Liebermann CD ez-20004.
- shining forth (2007/08). Anders Nyqvist (Trompete). Kulturforum Witten / WDR.
- Sieben Bagatellen mit Apotheose der Glasharmonika (1993). Volker Hemken (Bassklarinette).
Auf: Volker Hemken – Interpretenportrait. edition zeitklang/Liebermann CD ez-13011.
- sonic eclipse (2009/10) / a twilight's song (1997) / she-cholat ahavah ani (shir ha-shirim V) (2008). Marisol Montalvo (Sopran), Gareth Flowers (Trompete), David Byrd-Marrow (Horn), International Contemporary Ensemble (ICE), Matthias Pintscher (Leitung).
SWR Vokalensemble Stuttgart, Leitung Marcus Creed. Kairos CD 0013162KAI - 2011.
- Study I for Treatise on the veil (2004). Frank-Peter Zimmermann (Violine), Heinrich Schiff (Violoncello). ECM New Series 1912

Selected Discography

- Choc (Monumento IV) (1996). Ensemble modern, Matthias Pintscher (conductor).
On: Musik in Deutschland 1950–2000. Deutscher Musikrat.
- Départ (Monumento III) (1993). Ensemble Varianti, Matthias Pintscher (conductor).
On: Andere Welten – 50 Jahre Neue Musik in NRW. Koch/Schwann 3-5037-2.
- dernier espace avec introspecteur (1994).
Duo Elsbeth Moser, Karine Georgian. On: new works for accordion and cello. CACD 512.
Teodoro Anzellotti (accordion), Rohan de Saram (cello).
On: Matthias Pintscher: Chamber Music. Winter & Winter g10 097-2.
- en sourdine (2002) / tenebrae (2000/01) / Reflections on Narcissus (2004/05). Frank Peter Zimmermann (violin), Christophe Desjardins (viola), Truls Mørk (cello), Ensemble intercontemporain, NDR Sinfonieorchester, Matthias Pintscher (conductor). Kairos CD 0012582KAI - 2007.
- Figura I and II (1997 and 1998). Arditti String Quartet. On: Witten live! Teodoro Anzellotti (accordion). Live concert recording from 1998 on CD.
- Figura I–V (1997–2000) / 4° quartetto d'archi «Ritratto di Gesualdo» (1992) / dernier espace avec introspecteur (1994). Teodoro Anzellotti (accordion), Arditti String Quartet.
On: Matthias Pintscher: Chamber Music. Winter & Winter g10 097-2.
- Fünf Orchesterstücke (1997) / Musik aus Thomas Chatterton (1998) / Choc (Monumento IV) (1996). Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, Matthias Pintscher (conductor), Urban Malmberg (baritone); Klangforum Wien, Sylvain Cambreling (conductor). Kairos/edel CD 0012052.
- Hérodiade-Fragmente (1999). Claudia Barainsky (soprano), Junge Deutsche Philharmonie, Lothar Zagrosek (conductor). On: Dialoge. Live concert recording from Bavarian Radio (15.9.2003). On: Jubiläumsedition Junge Deutsche Philharmonie.
- in nomine (1999). Ensemble Recherche. On: In Nomine. The Witten In Nomine Broken Consort Book. Kairos CD KAI 0012442.
- Janusgesicht (2001) / a twilight's song (1997) / Lieder und Schneebilder (2000) / Vers quelque part ... – façons de partir (2000) / in nomine (1999). Various performers.
On: Edition Zeitgenössische Musik. Published by Deutscher Musikrat. WERGO 6553 2.
- Lieder und Schneebilder (No. 1-4) (2000). Claudia Barainsky (soprano), Axel Bauni (piano).
On: Lied: Strahl 1. Klavierlieder. edition zeitklang/Liebermann CD ez-20004.
- shining forth (2007/08). Anders Nyqvist (trumpet). Kulturforum Witten / WDR.
- Sieben Bagatellen mit Apotheose der Glasharmonika (1993). Volker Hemken (bass clarinet).
On: Volker Hemken – Interpretenportrait. edition zeitklang/Liebermann CD ez-13011.
- sonic eclipse (2009/10) / a twilight's song (1997) / she-cholat ahavah ani (shir ha-shirim V) (2008). Marisol Montalvo (soprano), Gareth Flowers (trumpet), David Byrd-Marrow (horn), International Contemporary Ensemble (ICE), Matthias Pintscher (conductor). SWR Vokalensemble Stuttgart, conducted by Marcus Creed. Kairos CD 0013162KAI - 2011.
- Study I for Treatise on the Veil (2004). Frank-Peter Zimmermann (violin), Heinrich Schiff (cello). ECM New Series 1912.

- Study IV for Treatise on the veil* (2009). Jack Quartet. Auf: Ligeti: String Quartet No. 2, Pintscher: Study IV, Cage: String Quartet in Four Parts, Xenakis: Tetras. Wigmore Hall Live WHLIVE0053.
- Sur «Départ» (1999) / *Hérodias-Fragmente* (1999) / *Musik aus Thomas Chatterton* (1998). Claudia Barainsky (Sopran), Dietrich Henschel (Bariton), NDR-Chor, NDR-Sinfonieorchester Hamburg, Christoph Eschenbach (Leitung). Auf: TELDEC New Line. Teldec 8573-84530-2
- towards Osiris (2005). Berliner Philharmoniker, Simon Rattle (Leitung). Auf: Gustav Holst: Die Planeten. EMI 3593822.
- Transir für Flöte und Kammerorchester (2005/06). Emmanuel Pahud (Flöte), Orchestre Symphonique de Radio France, Matthias Pintscher (Leitung). Auf: Flute Concertos by Dalbavie, Jarrell & Pintscher. EMI Classics (01226) 2008.

Bibliographie

- Abels, Norbert: Das Zerbersten der Welt. Nach dem Hören von Matthias Pintschers *Gesprungene Glocken*. In: Programmheft zur Aufführung am 8.4.2004 am Nationaltheater Mannheim.
- Baltensweiler, Thomas: Sprache, Klang, Introspektion. Thomas Baltensweiler im Gespräch mit dem Komponisten. In: *Das Opernglas*, 12, 2006, S. 26–29.
- Cloot, Julia: Wir bewegen uns nicht im luftleeren Raum ... Matthias Pintscher im Gespräch mit Julia Cloot. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz: Schott, 2007, Nr. 5, S. 10ff.
- Demmler, Martin: Sinnlichkeit und Askese. Anmerkungen zu Matthias Pintschers *Hérodias-Fragmente*. In: Programmheft zur Uraufführung, Dezember 1999, 14ff.
- Demmler, Martin: Gedämpfte poetische Kraft. Matthias Pintschers *en sourdine*. In: Berliner Philharmoniker. Programmheft 55, Spielzeit 2002/2003.
- Eidenbrenz, Michael: Ver- und Entschleierung. Im uferlosen Gebiet der befreiten Subjektivität: Matthias Pintscher ist «Composer-in-residence». In: *Musik & Theater*. Special-Edition LUCERNE FESTIVAL, Sommer 2006.
- Fein, Markus: Matthias Pintscher. Artikel zur CD *Figura I–V* (2004, Winter & Winter).
- Fein, Markus: Von Lavaglutten und eisigen Schollen. Ein Porträt des Komponisten Matthias Pintscher. In: Programmbuch *ars musica* Brüssel 2006 (niederländisch und französisch, deutsche Fassung beim Verlag erhältlich).
- Fein, Markus: Werkstattgespräch mit Matthias Pintscher. Markus Fein im Gespräch mit dem Komponisten. In: *Von Traumstädten und Phantasiewelten*. Vorträge und Gespräche der Hörer-Akademie der 58. Sommerlichen Musiktage Hitzacker. 26. Juli bis 3. August 2003.
- Jahn, Hans-Peter: «Next generator?» – Matthias Pintscher. In: *Next Generation*. Matthias Pintscher. Programmheft der Salzburger Festspiele 1997, S. 40–48.
- Jahn, Hans-Peter: ... allein. Der Komponist Matthias Pintscher. Laudatio anlässlich der Verleihung des Kulturpreises der VR Leasing am 15. Oktober 1999 (Manuskript).

- Study IV for Treatise on the Veil* (2009). Jack Quartet. On: Ligeti: String Quartet No. 2; Pintscher: Study IV; Cage: String Quartet in Four Parts; Xenakis: Tetras. Wigmore Hall Live WHLIVE0053.
- Sur «Départ» (1999) / *Hérodias-Fragmente* (1999) / *Musik aus Thomas Chatterton* (1998). Claudia Barainsky (soprano), Dietrich Henschel (baritone), NDR-Chor, NDR-Sinfonieorchester Hamburg, Christoph Eschenbach (conductor). On: TELDEC New Line. Teldec 8573-84530-2.
- towards Osiris (2005). Berlin Philharmonic, Simon Rattle (conductor). On: Gustav Holst: The Planets. EMI 3593822.
- Transir for flute and chamber orchestra (2005/06). Emmanuel Pahud (flute), Orchestre Symphonique de Radio France, Matthias Pintscher (conductor). On: Flute Concertos by Dalbavie, Jarrell & Pintscher. EMI Classics (01226) 2008.

Selected Bibliography*

- Abels, Norbert. “The Rupture of the World. On Listening to Matthias Pintscher’s *Gesprungene Glocken*,” in the program book for the world premiere on 8 April 2004 at the National Theater in Mannheim.
- Baltensweiler, Thomas. “Language, Sound, Introspection. Thomas Baltensweiler in Conversation with the Composer,” in *Das Opernglas*, vol. 12, 2006, pp. 26–29.
- Cloot, Julia. “We Aren’t Meeting in a Vacuum ... Matthias Pintscher in Conversation with Julia Cloot,” in *Neue Zeitschrift für Musik*, Mainz: Schott, 2007, no. 5, pp. 10ff.
- Demmler, Martin. “Sensuality and Asceticism. Notes on Matthias Pintscher’s *Hérodias-Fragmente*,” in the program book for the world premiere in December 1999, pp. 14ff.
- Demmler, Martin. “Subdued Poetic Power. Matthias Pintscher’s *en sourdine*,” in the program book for the Berlin Philharmonic, no. 55 during the 2002/03 season.
- Eidenbrenz, Michael. “Concealment and Unveiling. The Boundless Sphere of Liberated Subjectivity: Matthias Pintscher is composer-in-residence,” in *Musik & Theater*. Special edition for LUCERNE FESTIVAL, Summer 2006.
- Fein, Markus. “Matthias Pintscher.” Essay for the CD *Figura I–V*, published by the label Winter & Winter, 2004. [also in English]
- Fein, Markus. “Of Glowing Lava and Ice Floes. A Portrait of the Composer Matthias Pintscher,” in the program book for the *ars musica* festival in Brussels of 2006 (in Dutch and French; German version available from publisher).
- Fein, Markus. “Conversation with Matthias Pintscher in His Studio. Markus Fein Interviews the Composer,” in *Of Dream Cities and Imaginary Worlds*. Program book of the 58th Hitzacker Summer Music Festival, 26 July to 3 August 2003.
- Jahn, Hans-Peter. “‘Next generator?’ – Matthias Pintscher,” in *Next Generation*. Matthias Pintscher. Program book of the Salzburg Festival for 1997, pp. 40–48.
- Jahn, Hans-Peter. “... alone. The Composer Matthias Pintscher.” Congratulatory speech on the occasion of the Culture Prize of VR Leasing on 15 October 1999 (unpublished).

- Jahn, Hans-Peter: ... ungeschützt ... Briefwechsel zwischen Matthias Pintscher und Hans-Peter Jahn. in: Booklet der Teldec-CD 8573-84530-2 (*Sur «Départ» / Hérodiade-Fragmente / Musik aus Thomas Chatterton*).
- Jungheinrich, Hans-Klaus (Hrsg.): *Was noch kommt. Der Komponist Matthias Pintscher.* Beiträge von Norbert Abels, Hans-Klaus Jungheinrich, Siegfried Mauser, Eva Pintér, Wolfgang Sandner und Martin Zenck. Mainz, Schott 2004.
- Jungheinrich, Hans-Klaus: Komponist im leeren Raum. Zur Physiognomie Matthias Pintschers. In: Festschrift 25 Jahre Alte Oper Frankfurt. Frankfurt 2006.
- Kager, Reinhard: Theatralik im Blut. Der Komponist Matthias Pintscher. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 159, Mainz: Schott, 1998, 42ff.
- Kager, Reinhard: Übermalung mit Schrecken. *Sur «Départ»* von Matthias Pintscher. In: Programmheft zur Uraufführung, Hamburg 2000, 60f.
- Kager, Reinhard: Furchen der Kommunikationslosigkeit. Im Gespräch mit Matthias Pintscher. In: *Österreichische Musikzeitung*, Nr. 6/2000, 34ff.
- Laki, Peter: *with lilies white.* Fantasy for orchestra with voices by Matthias Pintscher. In: Programmheft der Uraufführung durch das Cleveland Orchestra am 16.2.2002 [in englischer Sprache].
- L'Espace dernier. Programmheft zur Uraufführung an der Opéra Nationale de Paris am 23. Februar 2004. Beiträge von Norbert Abels, Hans-Peter Jahn, Heiner Bastian, Pierre Brunel und Philippe Sollers.
- Nyffeler, Max: Die hohe Kunst der Verschleierung. Matthias Pintscher – Composer in Residence, nicht nur bei LUCERNE FESTIVAL. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 5.8.2006.
- Pintér, Éva: aus dem warteraum zum erlösenden licht. *with lilies white* von matthias pintscher – eine wegbeschreibung. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 6/2005, 34–37.
- Pintscher, Matthias: Über meine Werke *dernier espace avec introspecteur* und *Figura II / Frammento*. In: *Musik & Kirche. Zeitschrift für Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter, Jg. 67 (1997), Nr. 4, S. 221f.
- Sandner, Wolfgang: Viva Verdi. Was junge Komponisten heute vom Meister lernen können. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 27.1.2001.
- Sandner, Wolfgang: Brennende Töne. Zur Musik von Matthias Pintscher. In: *Von Traumstädten und Phantasiewelten*. Programmheft 58. Sommerliche Musiktage Hitzacker 2003.
- Sandner, Wolfgang: Matthias Pintscher. Beharrlich Tonsetzer. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27.10.2005.
- Sattler, Mark: Matthias Pintscher. Alchemie von Sprache und Klang. In: *academy magazine LUCERNE FESTIVAL*, Sommer 2006.
- Schacher, Thomas: Musik zwischen Ratio und Emotionen. Der Komponist Matthias Pintscher über seine *Hérodiade-Fragmente*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 10.12.2002.
- Schäfer, Thomas: Imagination aus der Kraft des Poetischen. Über den Komponisten Matthias Pintscher. In: *Neue Musikzeitung* 46, Regensburg 1997, S. 12.
- Schäfer, Thomas: Sprachmusiken jenseits der Sprache. Der Komponist Matthias Pintscher. In: *Next Generation. Matthias Pintscher*. Programmheft der Salzburger Festspiele 1997, S. 17–33.

- Jahn, Hans-Peter: "... Vulnerable ... Correspondence between Matthias Pintscher and Hans-Peter Jahn." Article in the booklet accompanying Teldec CD 8573-84530-2 (*Sur «Départ» / Hérodiade-Fragmente / Musik aus Thomas Chatterton*). [also in English]
- Jungheinrich, Hans-Klaus (ed.). *What Is To Come. The Composer Matthias Pintscher.* With contributions by Norbert Abels, Hans-Klaus Jungheinrich, Siegfried Mauser, Eva Pintér, Wolfgang Sandner, and Martin Zenck. Mainz: Schott, 2004.
- Jungheinrich, Hans-Klaus. "Composer in Empty Space. On Matthias Pintscher's Physiognomy," in Festschrift commemorating 25 years of the Alte Oper Frankfurt. Frankfurt 2006.
- Kager, Reinhard. "Theatricality in His Blood. The Composer Matthias Pintscher," in *Neue Zeitschrift für Musik* 159, Mainz: Schott, 1998, pp. 42ff.
- Kager, Reinhard. "Overpainting with Terror. *Sur 'Départ'* by Matthias Pintscher," in the program book for the world premiere, Hamburg 2000, pp. 60ff.
- Kager, Reinhard. "Scarred by the Difficulty of Communication. Interview with Matthias Pintscher," in *Österreichische Musikzeitung*, no. 6, 2000, pp. 34ff.
- Laki, Peter: "with lilies white. Fantasy for orchestra with voices by Matthias Pintscher," in the program book for the world premiere by the Cleveland Orchestra on 16 February 2002. [in English]
- L'Espace dernier. Program book for the world premiere at the Opéra Nationale de Paris on 23 February 2004, with contributions by Norbert Abels, Hans-Peter Jahn, Heiner Bastian, Pierre Brunel, and Philippe Sollers.
- Nyffeler, Max. "The High Art of Concealment. Matthias Pintscher – Composer in Residence, Not Just at Lucerne Festival," in *Neue Zürcher Zeitung*, 5 August 2006.
- Pintér, Éva. "from the waiting room to redemptive light. *with lilies white* by matthias pintscher – a guide," in *Neue Zeitschrift für Musik*, June 2005, pp. 34–37.
- Pintscher, Matthias. "On My Works *dernier espace avec introspecteur* und *Figura II/Frammento*," in *Musik & Kirche. Zeitschrift für Kirchenmusik*. Kassel: Bärenreiter, vol. 67 (1997), no. 4, pp. 221ff.
- Sandner, Wolfgang. "Viva Verdi. What Young Composers of Today Can Learn from the Master," in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 January 2001.
- Sandner, Wolfgang. "Burning Notes. On the Music of Matthias Pintscher," in *Of Dream Cities and Imaginary Worlds*. Program book of the 58th Hitzacker Summer Music Festival, 26 July to 3 August 2003.
- Sandner, Wolfgang. "Matthias Pintscher. Persistent Composer," in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27 October 2005.
- Sattler, Mark. "Matthias Pintscher. Alchemy of Language and Sound," in *Magazine of the LUCERNE FESTIVAL Academy for Summer 2006*.
- Schacher, Thomas. "Music between Reason and Emotions. The Composer Matthias Pintscher on His *Hérodiade-Fragmente*," in *Neue Zürcher Zeitung*, 10 October 2002.
- Schäfer, Thomas. "The Power of Poetic Imagination. On the Composer Matthias Pintscher," in *Neue Musikzeitung* 46, Regensburg 1997, p. 12.

- Schickhaus, Stefan: «Ich habe noch nie etwas Vernünftiges für Klavier geschrieben». Interview von Stefan Schickhaus mit Matthias Pintscher. In: *Frankfurter Rundschau*, 6.9.2003.
- Schlüren, Christoph: Matthias Pintscher's *Fünf Orchesterstücke*. In: *Tempo. A Quarterly Review of Modern Music*. January 1998 [in englischer Sprache].
- Struck-Schloen, Michael: In Traurigkeit schön. Der 31-jährige Komponist Matthias Pintscher gilt als die grosse Hoffnung der Klassikbranche. In: *Süddeutsche Zeitung*, 28.1.2003.
- Töpel, Michael: Einem Stillstand entgegenwirken. Portrait des Komponisten Matthias Pintscher. In: Programm «das neue werk», NDR, März 2000, Nr. 7.
- Töpel, Michael: Matthias Pintscher. In: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Personenteil, Band 13. Kassel/Stuttgart 2005. Sp. 603–605.
- Wieschollek, Dirk: Matthias Pintscher. In: *Komponisten der Gegenwart*. 23. Lieferung 4/2002
- Willmes, Gregor: Das Orchester als Instrument. Gespräch mit Matthias Pintscher. In: *FonoForum*, Mai 2001, 51ff.
- Winkler, Josef: Schwebender Grabhügel, gezeichnet auf einem Löschblatt. Ausserdem ist schwebender Grabhügel durch schwebendes Grab zu ersetzen, betrachtet auf der Rückseite des Löschblatts. Bilder, die beim Hören von Matthias Pintschers *dernier espace avec introspecteur* und beim Lesen von Antonio Machados Gedicht *Beim Begräbnis eines Freundes* entstanden sind. In: *Next Generation. Matthias Pintscher*. Programmheft der Salzburger Festspiele 1997, 50ff.

Radiosendungen

- Gutierrez, Maria: Maria Gutierrez im Gespräch mit Matthias Pintscher: Feature für den Saarländischen Rundfunk anlässlich der Verleihung des Hitzacker-Kompositionspreises 1992. 16. Januar 1993
- Raab, Hans-Heinrich: Matthias Pintscher. Ein Portrait. Feature für den NDR anlässlich der Erstsendung von *La Metamorfosi di Narciso* am 25. Februar 1993
- Demmler, Martin: Der Komponist Matthias Pintscher. Feature für den SFB. 1995
- Schäfer, Thomas: Matthias Pintscher. *Choc*, Antiphonen für grosses Ensemble. S 2 Kultur (Neue Musik kommentiert) 18.12.1997
- Kager, Reinhard: ORF-Zeit-Ton. Salzburger Festspiele. *Next Generation*. Matthias Pintscher. ORF 29.7.1997
- Jahn, Hans-Peter: Matthias Pintscher. Ein Porträt. SWR 2. 3.12.1999
- Zander, Margarete: Interview mit Matthias Pintscher während des Milleniums-Konzerts «Sieben Horizonte», live in der Hamburger Musikhalle. NDR-Radio3. 2.1.2000
- Töpel, Michael: Matthias Pintschers *Figura*-Zyklus beim WDR 3 live mit Teodoro Anzellotti und dem Arditti String Quartet. 9.2.2000
- Gottstein, Björn: 4^o *quartetto d'archi* «*Ritratto di Gesualdo*», Studio Neue Musik, WDR. 15.4.2001

- Schäfer, Thomas. "Music As Language beyond Language. The Composer Matthias Pintscher," in *Next Generation*. Matthias Pintscher. Program book of the Salzburg Festival for 1997, pp. 17–33.
- Schickhaus, Stefan. "I Have Not Yet Written Anything Sensible for the Piano." Interview by Stefan Schickhaus with Matthias Pintscher, in *Frankfurter Rundschau*, 6 September 2003.
- Schlüren, Christoph. "Matthias Pintscher's *Fünf Orchesterstücke*," in *Tempo. A Quarterly Review of Modern Music*, January 1998. [in English]
- Struck-Schloen, Michael. "Beautiful in Sadness. The 31-Year-Old Composer Matthias Pintscher Is Classical Music's Great Hope," in *Süddeutsche Zeitung*, 28 January 2003.
- Töpel, Michael. "Counteracting Stagnation. A Portrait of the Composer Matthias Pintscher," in the program book for "das neue werk," NDR, March 2000, No. 7.
- Töpel, Michael. "Matthias Pintscher," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Second revised edition, vol. 13, Kassel/Stuttgart 2005, pp. 603–605.
- Wieschollek, Dirk. "Matthias Pintscher," in *Komponisten der Gegenwart*. 23rd edition, April 2002.
- Willmes, Gregor. "The Orchestra As Instrument. Interview with Matthias Pintscher," in *FonoForum*, May 2001, pp. 51ff.
- Winkler, Josef. "Floating Burial Mound, Drawn on Blotting Paper. Additionally, Floating Burial Mound To Be Replaced by Floating Grave, Seen on the Backside of Blotting Paper. Images Engendered by Listening to Matthias Pintscher's *dernier espace avec introspecteur* and by Reading Antonio Machado's Poem *At the Funeral of a Friend*," in *Next Generation*. Matthias Pintscher. Program book of the Salzburg Festival for 1997, pp. 50ff.

Radio Features

- Gutierrez, Maria : Maria Gutierrez in Conversation with Matthias Pintscher: Feature for Saarländischer Rundfunk on the occasion of Pintscher being awarded the Hitzacker Composition Prize for 1992, 16 January 1993.
- Raab, Hans-Heinrich: Matthias Pintscher. A Portrait. Feature for the NDR on the occasion of the broadcast premiere of *La Metamorfosi di Narciso* on 25 February 1993.
- Demmler, Martin: The Composer Matthias Pintscher. Feature for the SFB, 1995.
- Schäfer, Thomas: Matthias Pintscher. *Choc*, antiphons for large ensemble. S 2 Kultur (Neue Musik kommentiert), 18 December 1997.
- Kager, Reinhard: ORF-Zeit-Ton. Salzburg Festival. *Next Generation*. Matthias Pintscher. ORF, 29 July 1997.
- Jahn, Hans-Peter: Matthias Pintscher. A Portrait. SWR 2, 3 December 1999.
- Zander, Margarete: Interview with Matthias Pintscher during the Millennial Concert "Sieben Horizonte," live from the Hamburg Musikhalle. NDR-Radio 3, 2 January 2000.
- Töpel, Michael: Matthias Pintscher's *Figura* Cycle on WDR 3 live, with Teodoro Anzellotti and the Arditti String Quartet, 9 February 2000.
- Gottstein, Björn: 4^o *quartetto d'archi* I "Ritratto di Gesualdo," New Music Studio, WDR, 15 April 2001.

AUSWAHLDISKOGRAPHIE UND AUSWAHLBIBLIOGRAPHIE

Gesang der Geister über den Wassern (Schubert). In: Musik kommentiert, Hans-Peter Jahn im Gespräch mit Matthias Pintscher, SWR 14.2.2007

Fernsehsendungen

Zurmühl, Sabine: Matthias Pintscher und die Uraufführung seiner ersten Oper. Kulturmagazin *Metropolis*, ARTE, 1.8.1998

Beilharz, Norbert: *Portrait of Thomas Chatterton as a young composer*. Der Komponist Matthias Pintscher. SWR 3, 23.1.2000

Müller, Stefan: Beiträge über die Salzburger Osterfestspiele mit Matthias Pintscher. *Kulturzeit*. 3SAT, 8./9.5.2001

Voswinkel, Klaus: Aufbruch ins Innere – Der Komponist Matthias Pintscher. BR 3, 2.3.2007

SELECTED DISCOGRAPHY AND SELECTED BIBLIOGRAPHY

Gesang der Geister über den Wassern (Schubert), in Musik kommentiert, Hans-Peter Jahn in Conversation with Matthias Pintscher, SWR 14 February 2007.

Television Features

Zurmühl, Sabine: Matthias Pintscher and the World Premiere of His Debut Opera, Kulturmagazin *Metropolis*, ARTE, 1 August 1998.

Beilharz, Norbert: *Portrait of Thomas Chatterton As a Young Composer*. The Composer Matthias Pintscher, SWR 3, 23 January 2000.

Müller, Stefan: Commentary on the Salzburg Easter Festival with Matthias Pintscher, *Kulturzeit*. 3SAT, 8-9 May 2001.

Voswinkel, Klaus: *Departure into the Interior – The Composer Matthias Pintscher*, BR 3, 2 March 2007.

*All entries in the selected bibliography, including articles, chapters, books, and radio and television features, are available only in German unless otherwise indicated. English titles are only for reference.

Norbert Abels lebt als Publizist, Dozent und Dramaturg bei Frankfurt am Main. Er studierte Literatur- und Musikwissenschaft, Philosophie und Judaistik, zudem war er lange als Pianist tätig. Seine Lehrtätigkeit umfasst Lehraufträge am Media-Campus in Frankfurt (seit 1980), an der Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt (seit 1981), an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt (seit 1998). 2005 übernahm er eine Professur für Theaterdramaturgie an der Folkwang-Universität der Künste in Essen. Als Dramaturg ist er seit 1985 an der Oper Frankfurt tätig, seit 1997 als deren Chefdramaturg. Von 2003 bis 2011 arbeitete er als Produktionsdramaturg bei den Bayreuther Festspielen, seit 2009 ist er zudem künstlerischer Berater bei den Schwetzingen Festspielen. Als Gast-dramaturg arbeitete er für zahlreiche Produktionen international renommierter Bühnen u.a. Tel Aviv, Wien, Paris, London, Brüssel, Lyon, New York, Philadelphia, Graz, Hamburg, Berlin, München, Bremen, Essen, Amsterdam. Norbert Abels ist Autor zahlreicher kulturkritischer, theatergeschichtlicher und literaturwissenschaftlicher Studien und Bücher; seit 2006 ist er Mitglied der Deutschen Akademie der Darstellenden Künste.

Die Stationen der Musik- und Literaturwissenschaftlerin **Julia Cloot** führten nach ihrer Promotion 1999 in Berlin als Chefdramaturgin ans Theater Görlitz, anschliessend war sie ab 2001 als Stiftungsreferentin in Hannover tätig. Seit 2005 steht die Kuratorin, Autorin und Dozentin dem Institut für zeitgenössische Musik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt als Leiterin vor und ist seit dem Jahr 2006 für das Off-Programm der Donaueschinger Musiktage verantwortlich. Im Oktober 2011 wurde sie zur Präsidentin der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik / Deutsche Sektion gewählt.

Dr. **Markus Fein**, geboren 1971 in Frankfurt am Main, arbeitet als Musikwissenschaftler, Konzertdramaturg, Dozent und Publizist. Er leitete als Intendant und Künstlerischer Leiter Musikfestivals wie die Sommerlichen Musiktage Hitzacker und die Niedersächsischen Musiktage, und war Leiter der Programmplanung der Berliner Philharmoniker. Zudem engagiert sich Markus Fein in der Musikvermittlung: Er moderiert unter anderem die Reihe *2 x hören*. Im Rahmen von Werkstattkonzerten, Musikergesprächen und Konzerteinführungen arbeitet er mit Künstlern wie Jörg Widmann, Patricia Kopatchinskaja, dem Ensemble Resonanz und tritt u.a. im Konzerthaus Berlin, bei den Festspielen Mecklenburg Vorpommern, im Körber Forum Hamburg, dem Internationalen Violinwettbewerb Hannover und dem Beethoven Haus Bonn auf. Als Publizist ist Markus Fein u.a. als Autor der Monografie *Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann* hervorgetreten.

Paul Griffiths wurde 1947 in Bridgend, Wales, geboren. Er studierte Biochemie in Oxford und machte 1971 unverhofft Karriere als Musikkritiker, was ihm bald schon Chefposten bei *The Times* (1982–92) und bei *The New Yorker* (1992–96) einbrachte. Seine erste Buchpublikation *A Concise History of Modern Music* kam 1978 heraus. Es folgten Studien zu Boulez, Cage, Messiaen, Ligeti, Davies, Bartók, Stravinsky, Barraqué und zum Streichquartett sowie *The Penguin Companion to Classical Music* (2004) und *A Concise History of Western Music* (2006). Er schrieb auch Romane – 2008 erschien *let me tell you* – und mehrere Libretti, u. a. *The Jewel Box* (Mozart, 1991), *Marco Polo* (Tan Dun, 1996), *What Next?* (Elliott Carter, 1999), *there is still time* (Frances-Marie Uitti, 2003) und *The General* (Beethoven, 2007). 2002 wurde er zum Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres, 2008 zum Member of the Welsh Academy und 2011 zum Member of the American Academy of Arts and Sciences ernannt. Er lebt in Manorbier (Wales), ist verheiratet und hat zwei Söhne. Im Internet publiziert er unter www.disgwylfa.com

Norbert Abels is a writer, lecturer, and dramaturg who lives in Frankfurt am Main. He studied literature, musicology, philosophy, and Jewish studies, and he was additionally long active as a pianist. His teaching career includes positions at the Media Campus in Frankfurt (since 1980), at the Johann Wolfgang Goethe University of Frankfurt (since 1981), and at the Frankfurt University of Music and Performing Arts (since 1998). In 2005 he took on a professorship in theater dramaturgy at the Folkwang University of the Arts in Essen. He has worked as a dramaturg at Frankfurt Opera since 1985, where he has been chief dramaturg since 1997. From 2003 to 2011 he worked as production dramaturg for the Bayreuth Festival, and he has also served as artistic advisor for the Schwetzingen Festival since 2009. He has worked as a guest dramaturg on numerous productions for such internationally acclaimed stages as those in Tel Aviv, Vienna, Paris, London, Brussels, Lyon, New York, Philadelphia, Graz, Hamburg, Berlin, Munich, Bremen, Essen, and Amsterdam. Norbert Abels is the author of numerous articles and books of cultural criticism, theater history, and literary scholarship; since 2006 he has been a member of the German Academy of the Performing Arts.

After earning her doctorate in 1999 in Berlin, musicologist and literary scholar **Julia Cloot** became Chief Dramaturg at the Theater Görlitz and, starting in 2001, subsequently worked as a foundation consultant in Hanover. A curator, writer, and lecturer, she has directed the Institute for Contemporary Music at the Frankfurt University of Music and Performing Arts since 2005 and has headed the Donaueschingen Music Festival Off-Program series since 2006. In October 2011 she was elected President of the German Section of the International Society for Contemporary Music.

Dr. **Markus Fein** was born in 1971 in Frankfurt am Main and is a musicologist, concert dramaturg, teacher, and writer. He has served as head and artistic director of such music festivals as the Hitzacker Summer Music Festival and the Music Festival of Lower Saxony, and he was leader of program planning for the Berlin Philharmonic. Fein has been a driving force in advocating musical education, for example as moderator of the series *2 x hören*. As part of his involvement in workshop concerts, conversations with musicians, and concert introductions, he works with such artists as Jörg Widmann, Patricia Kopatchinskaja, and the Ensemble Resonanz and appears at such venues and events as the Konzerthaus Berlin, the Mecklenburg-Vorpommern Festival, the Körber Forum in Hamburg, the International Violin Competition in Hannover, and the Beethoven House in Bonn. As a writer, Fein has published such works as the monograph *Im Sog der Klänge. Gespräche mit dem Komponisten Jörg Widmann*.

Paul Griffiths was born in Bridgend, Wales, in 1947. He studied biochemistry at Oxford, then in 1971 stumbled into a career as music critic, which led him to chief posts with *The Times* (1982–92) and *The New Yorker* (1992–6). His first book, *A Concise History of Modern Music*, came out in 1978 and was followed by studies of Boulez, Cage, Messiaen, Ligeti, Davies, Bartók, Stravinsky, Barraqué, and the string quartet, as well as the *Penguin Companion to Classical Music* (2004) and *A Concise History of Western Music* (2006). He has also written novels – most recently *let me tell you* – and several librettos, among them *The Jewel Box* (Mozart, 1991), *Marco Polo* (Tan Dun, 1996), *What Next?* (Elliott Carter, 1999), *there is still time* (Frances-Marie Uitti, 2003), and *The General* (Beethoven, 2007). In 2002 he was made a Chevalier in the Ordre des Arts et des Lettres, in 2008 a Member of the Welsh Academy, and in 2011 a Member of the American Academy of Arts and Sciences. He lives in Manorbier (Wales) with his wife, and has two sons. He publishes online at www.disgwylfa.com.

AUTORENSPIEGEL

Max Nyffeler lebt als freiberuflicher Publizist mit den Schwerpunkten Musik und Medien in München und in der Schweiz. Er studierte Musik und Musikwissenschaft in Zürich und Basel und übersiedelte nach dem Konzertdiplom für Klavier bei Sava Savoff nach Köln, wo er begann, über zeitgenössische Musik zu schreiben. Er war Redaktor beim Bayerischen Rundfunk und bei DRS-2, Pressechef von Pro Helvetia sowie Künstlerischer Leiter des Verlags Ricordi in München. Heute schreibt er für die *Neue Zürcher Zeitung*, die *Frankfurter Allgemeine*, für den Rundfunk und für Fachzeitschriften. Er ist Mitglied im Preis der deutschen Schallplattenkritik, im Internet publiziert er unter www.beckmesser.de.

Stefana Sabin hat in Frankfurt, Haifa und Los Angeles studiert und 1982 mit einer literaturwissenschaftlichen Studie promoviert. Seitdem ist sie Mitarbeiterin im Feuilleton der *Neuen Zürcher Zeitung* und hat mehrere Anthologien zeitgenössischer Prosa herausgegeben, Biographien über Andy Warhol (rororo monographie 485, 1992) und über Gertrude Stein (rororo monographie 530, 1996) verfasst und kulturgeschichtliche Studien veröffentlicht. Eine Auswahl ihrer Essays ist im Band *Die Wahrheit der Literatur* (2001) erschienen. Sie ist Mitarbeiterin in der Dramaturgie der Oper Frankfurt und Mitglied der Redaktion des Onlinemagazins FAUST-Kultur (www.faust-kultur.de).

Margarete Zander (Dr. phil.) geboren in Duisburg, studierte Musikwissenschaft, Philosophie, Theologie und Pädagogik in Bonn und Osnabrück. Seit 1980 arbeitet sie als freie Kultur-Journalistin/Redakteurin für NDR Kultur / ARD, Magazine und Zeitschriften. Sie moderiert die Sendung *Neue Musik* auf NDR Kultur und portraitiert dort *Die grossen Stars der Musik*. Sie ist Mitglied der Jury des Karl-Sczuka-Preises für Radiokunst und freie Dozentin (u.a. an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg). Seit 2006 kuratiert sie das Ultraschall Festival für neue Musik für Kulturradio vom rbb. Zu ihren Veröffentlichungen gehören das Buch *Wirbelwind und Saitentanz. Musikalische Expeditionen mit den Berliner Philharmonikern* (Schott 2011) und die CD *Der Berg brennt. 30 Jahre Ensemble Modern*.

CONTRIBUTORS

Max Nyffeler is a freelance writer based in Munich and Switzerland who focuses on music and media. He studied music and musicology in Zurich and Basel. After obtaining his degree in piano performance with Sava Savoff, he moved to Cologne, where he began writing about contemporary music. He has been an editor with Bavarian Radio and DRS-2, chief press officer for Pro Helvetia, and artistic director of music publisher Ricordi's Munich branch. He currently writes for the *Neue Zürcher Zeitung*, the *Frankfurter Allgemeine*, radio programs, and professional journals. He is a member of the German Record Critics' Award panel and publishes online at www.beckmesser.de.

Stefana Sabin studied in Frankfurt, Haifa, and Los Angeles and received her PhD in literary scholarship in 1982. Since then she has been a staff writer for the arts section of the *Neue Zürcher Zeitung* and has edited several anthologies of contemporary fiction, has written biographies of Andy Warhol (rororo monographie 485, 1992) and Gertrude Stein (rororo monographie 530, 1996), and has published studies of cultural history. A selection of her essays appeared in the volume *Die Wahrheit der Literatur* (2001). She is a member of the dramaturgical staff at Frankfurt Opera and a member of the editorial staff of the online magazine FAUST-Kultur (www.faust-kultur.de).

Margarete Zander (PhD) was born in Duisburg and studied musicology, philosophy, theology, and education in Bonn and Osnabrück. Since 1980 she has been working as a freelance culture writer/editor for NDR Kultur / ARD on the radio, magazines, and newspapers. She hosts the radio show *Neue Musik* on NDR Kultur, on which she profiles major artists in a series titled *Die grossen Stars der Musik*. She is a member of the jury for the Karl Sczuka Prize for works of radio art and is a freelance lecturer for such institutions as the Hamburg University of Music and Theater. Since 2006 Zander has curated the Ultraschall Festival for New Music presented by the stations Deutschlandradio Kultur and kulturradio rbb. Her publications include the book *Wirbelwind und Saitentanz. Musikalische Expeditionen mit den Berliner Philharmonikern* (Schott 2011) and the CD booklet *Der Berg brennt. 30 Jahre Ensemble Modern*.

Roche Commissions

A Novel Partnership in the
international advancement of the arts

Roche
LUCERNE FESTIVAL
Carnegie Hall, New York
The Cleveland Orchestra conducted by
Franz Welser-Möst

