

MATTHIAS PINTSCHER

**Fünf Orchesterstücke
Musik aus Thomas Chatterton
Choc**

KAIROS

MATTHIAS PINTSCHER (* 1971)

1 - 5	Fünf Orchesterstücke	24:53
1	I	05:39
2	II	03:40
3	III	06:48
4	IV	01:17
5	V	07:27

Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Matthias Pintscher

6	Musik aus Thomas Chatterton für Bariton und Orchester	22:38
---	---	--------------

Urban Malmberg Bariton
Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin
Matthias Pintscher

7	Choc. Antiphonen für großes Ensemble	19:30
---	---	--------------

Klangforum Wien
Sylvain Cambreling

THOMAS SCHÄFER

Eiszeichen im Gestirn.

Notizen zur Musik von Matthias Pintscher

Ein harter Tutti-Akkord, der nachzittert und aus-schwingt: ein dumpfes Ziehen in den tiefen Streichern, ein leises Schnarren im Schlagzeug, ein glockiger Nachhall - dann, ganz unerwartet: eine kurze, zart sich erhebende Horn-Melodie, die wie aus einer fernen Erinnerung auftaucht und von mehreren Akkordsäulen kontrastiert wird - noch ein solcher Schlag, der die leise Hornmelodie überdeckt und gleichzeitig zum neuen Abschnitt, einem flirrenden Geräuschband als Negativbild zum furiosen Beginn, überleitet. Musikalische Welten prallen hier aufeinander, ziehen sich gegenseitig an und stoßen sich ab. Der Kontrast zwischen subtiler Introspektion und massivem Ausbruch ist das Prinzip: bildhafte Setzungen, akustisch immer changierend.

So beginnt Choc. Antiphonen für großes Ensemble (1996) von Matthias Pintscher. Der Komponist wählte bewußt die französische Schreibweise als Titel für sein Stück: Choc hat sein Initial, nicht aber sein "Programm", aus einem literarischen Vorwurf empfangen. Als vierter Teil von Pintschers großangelegtem "Monumento"-Zyklus verweist auch dieses Werk auf den französischen Symbolisten Arthur Rimbaud. Eine Zeile des Gedichts Barbare aus Les Illuminations wurde Ausgangspunkt der kompositorischen Reflexion: "La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres". Übersetzen ließe sich diese Passage etwa

folgendermaßen: "Die Musik, den Abgründen zugewandt, und Zusammenprall der Eiszeichen im Gestirn". Fast könnte diese Zeile als Motto für Matthias Pintschers musikalisches Denken stehen. Eine den Abgründen - der Seele, des Lebens - zugewandte Musik, die nicht nur Musik sein will, sondern über sich selbst hinausweisen, die etwas erreichen möchte im Hörer: Erschütterung, Bewegtheit, Ergriffenheit vielleicht auch. "Eiszeichen im Gestirn" als Metapher für eine Musik, die die Grenzen des l'art pour l'art nicht anerkennen möchte.

Der Zusammenprall - oder auch Gegenprall -, der die poetische Keimzelle des Rimbaud-Gedichtes ausmacht, bildet aber vor allem die kompositorische Idee des Ensemblestückes Choc selbst. Und zwar nicht nur im Hinblick auf die antiphonale Anlage, sondern auch, was die Ausdrucksintensität der musikalischen Sprache anbetrifft. Der choc wird zum "allegorischen Prinzip" des Werkes: als Setzung eines musikalischen Ereignisses und seines auskomponierten Nachklingens.

"Wenn ich mit einem Stück beginne", so hat Matthias Pintscher 1997 im Umfeld der Uraufführung seiner Fünf Orchesterstücke bei den Salzburger Festspielen geäußert, "so entwickelt sich aus der Besetzung heraus ein klangliches Vokabular, und dann entsteht ein Katalog von Gestalten, die zueinander in Beziehung gesetzt werden, und daraus entwickelt sich dann die Dramaturgie."

"Klangliches Vokabular", "Katalog von Gestalten", die miteinander in einen Dialog treten und so die Dramaturgie eines Stückes generieren. Das klingt so einfach und ist doch wahr-

The image shows a page of a musical score, likely for an orchestra and piano. The score is arranged in a vertical stack of systems. From top to bottom, the systems are: Piano I (I), Piano II (II), Percussion (I, II, III), Violins (I, II, III, IV), Violas (I, II), Violoncello (I, II), and Contrabass (ab). The score contains complex musical notation including notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and a small diagram in the upper left of the Piano I part.

scheinlich das Schwierigste im heutigen Komponieren: von dem einzelnen Ton, dem einzelnen Klang oder dem einzelnen Klangfeld aus Zusammenhang zu schaffen, Form zu gestalten, Bögen ausziehen, den Raum zu gestalten - ohne falsche Kompromisse einzugehen. Und immer wieder neu gegen das Bekannte anzuarbeiten. Trotz - und gerade wegen - des überwältigenden Erfolges, den seine Musik schon seit einiger Zeit erlebt. Als Matthias Pintscher mit seinem Zweiten Streichquartett 1992 bei den Musiktagen in Hitzacker nicht nur den ersten Kompositions-, sondern zugleich auch den Publikumspreis zugesprochen bekam und in der Folge ein Preis der nächsten Auszeichnung folgte, nahm eine bemerkenswerte Entwicklung ihren Lauf: Fast hatte man Angst, dieser 21jährige Komponist, der bei Giselher Klebe, Hans Werner Henze und Manfred Trojahn gearbeitet hatte, sollte allein über Nacht die Hoffnungen und Erwartungen des Musikbetriebs auf eine neue, junge Komponistengeneration erfüllen. Mit einer musikalischen Sprache, die früh schon erstaunlich "fertig" schien, so als ginge es in Zukunft nur mehr um eine Verfeinerung dieser sehr ausdrucksstarken Musik. Aber ähnlich wie beim jungen Wolfgang Rihm, dessen Arbeit Ende der siebziger Jahre eine vergleichbare Wendung nahm, gab sich Matthias Pintscher mit dem Weiterschreiben an dem erprobten Stil nicht zufrieden und suchte nach Brüchen und Umwegen, probierte für ihn neue Besetzungen aus, die folglich auch auf den Klang seiner Sprache Auswirkungen hatten. Die eingangs erwähnte Dramaturgie seiner Kompositionen hat gerade in den letzten drei Jahren - seit der

Phase, der auch die drei vorliegenden Kompositionen zuzurechnen sind - zu einer markanten Wegänderung geführt: Pintschers Tonsatz ist heute leichter, durchsichtiger, klangfärblich noch differenzierter, auch - im positiven Sinne - geschliffener geworden. Er spart mehr aus und arbeitet zugleich zielgerichteter auf eine kompositorische Idee hin. Sicherlich steht, besonders seit der Arbeit an dem Musiktheaterwerk Thomas Chatterton, die intensive Beschäftigung mit der menschlichen Stimme hiermit in Verbindung: "Was die Veränderung des Tonsatzes durch die Arbeit mit der menschlichen Stimme angeht", so der Komponist, habe sich gezeigt, "daß sich der frühere Kompaktklang des Orchestersatzes (wie zum Beispiel in Dunkles Feld) nicht nur gelichtet hat, vielmehr ist er zunehmend spektral aufgebrochen, differenzierter geworden, Konturen sind stärker - und ungemischer - ausgezeichnet, plastischer; ich versuche, die Wirklichkeit einer klanglichen Gestalt nicht mehr mit flankierenden Konkurrenten zuzuschütten oder zu relativieren, das kommt ja nur aus einer Unsicherheit gegenüber der Setzung heraus." Sehr viel deutlicher wird neuerdings ein perspektivisches Denken verfolgt, das Freiräume eröffnen, Ballast wegräumen, Räume und Felder eingrenzen und Staffagen "wegstellen" soll. Zentraler Punkt dieser perspektivischen Entwicklungen und Überlegungen ist denn auch - wiederum - die Konzentration auf das klangliche Ereignis oder die klingende Gestalt. Gerade in der Musik aus Thomas Chatterton für Bariton und Orchester (1998) läßt sich diese angestrebte Transparenz gut erkennen. Aus der neunzigminütigen Bühnenfassung - 1998 mit

großem Erfolg an der Dresdner Semperoper uraufgeführt - hat Pintscher ein gut zwanzig Minuten langes Extrakt erarbeitet, das ganz auf die geistige Physiognomie der Titelfigur zugeschnitten ist. Ohne stringent die in der Oper angelegte Szenenfolge zu beachten, wird in fünf Abschnitten und zwei rein instrumentalen Intermezzi der Fokus auf das berührende, letztlich tragische Scheitern des genialischen Jungschritstellers Thomas Chatterton gerichtet. Vom siebten und letzten Bild der Oper ausgehend und am Ende dahin wieder zurückkehrend beleuchtet Pintscher schlaglichtartig das Unheimliche seiner Hauptperson, ohne die "Geschichte" Chattertons erzählen zu wollen. Das Hauptinteresse gilt also den inneren, verstörenden Bilderwelten des Protagonisten. Thomas Chatterton starb 1770 im Alter von 17 Jahren unter ungeklärten Umständen in London. Ein junges, verkanntes Genie, das der Realität fliehen wollte. Beging er Selbstmord in geistiger Umnachtung? Hans-Henny Jahnn lieferte nach einem authentischen Fall die Vorlage für Pintschers erstes Musiktheaterstück. Und nicht ohne Grund faszinierte den Komponisten gerade "das Scheitern eines überproduktiven jungen kreativen Menschen, der seine Kräfte und Begabungen nicht zu kanalisieren vermochte und durch die Flucht in seine zweite, selbstgeschaffene Bewußtseins Ebene, die mit der Realität zunehmend unvereinbarer wird, schließlich zu Fall kommt" (Matthias Pintscher). Zwischen der Verzweiflung an der realen Welt und der Imagination im Reich des Irrationalen steht eine Musik, die das Changierende und beständig Doppeldeutige des Sujets auszu-

drücken versucht: Fahle, nachschwingende Klangfelder wechseln mit massiven, wilden Ausbruchspassagen, lichte, kammermusikalische Abschnitte mit tiefschwarzen, grummelnden Tuttblöcken, langsame Ewigkeits- mit gehetzten Überschlagstempli. Eine Musik zwischen Wirklichkeit und Wahnsinn. Anders als in den instrumentalen "Sprachmusiken", zu denen Choc zu zählen ist, oder der Theatermusik Thomas Chatterton, wo ein programmatisches Komponieren unumgänglich ist, haben Matthias Pintscher bei der Komposition der Fünf Orchesterstücke (1997) eher formale, gleichsam strategische Überlegungen beschäftigt. Der Titel Fünf Orchesterstücke nimmt - gewollt oder ungewollt - eine historische Spur auf, deren Anfänge vor allem im Wien der Jahrhundertwende liegen. Man erinnert, nach der Verabschiedung der spätromantischen, exotischen Großsymphonik, die konzis und überaus dicht gearbeiteten Orchesterstücke von Schönberg, Berg und Webern. Auch sie heißen schlicht "Orchesterstücke", wohinter sich nicht nur der Gedanke einer ins Extrem komprimierten symphonischen Form verbirgt, sondern auch das Eingeständnis, daß eben die umspannenden symphonischen Weltentwürfe, wie sie noch Gustav Mahler so eindringlich auskomponiert hatte, unmöglich geworden sind. Das großbesetzte Orchester, meist mit einem exorbitanten Schlagwerkapparat und einigen "exotischen" Instrumenten versehen, wurde aber dennoch gefordert, selten jedoch nach spätromantischer Orchesterkultur im Tutti eingesetzt. Eher schon ließe sich von einer kammermusikalischen Schreibweise sprechen, die nunmehr auf das

große Orchester übertragen wird. An diesem Punkt, so scheint es, setzt auch Pintscher mit seinen Fünf Orchesterstücken an: Kurze, prägnante, dichte Sätze, deren längstes Stück nicht mehr als sechs Minuten dauert. Historisch nähere Assoziationen ergeben sich zu Luigi Nonos Komponieren - man denkt im ersten Orchesterstück bisweilen an die klingenden Battuti des Orchesterwerkes A Carlo Scarpa - oder zur Klangsprache eines György Kurtág - im zentralen dritten Orchesterstück und am verhauchenden Schluß des Werkes fühlt man sich an das konduktartige Pochen im dritten Satz von Kurtágs Orchesterkomposition Stele erinnert. Wie die Vorläufer geht Pintscher auch in seinen Fünf Orchesterstücken sehr sparsam mit dem massiven Apparat um: Ganz zögerlich löst sich die Klanglichkeit des gesamten Orchesters, ehe wie in einem Sog sich beantwortende Stimmen, Gestalten und Ereignisse aus dem antiphonalen Beginn zweier solistisch geführter Harfen herauschälen und die musikalische Entwicklung in Bewegung gerät. Dann erst, nachdem ein Geflecht verschiedener Instrumentengruppen einen größeren Dialog entsponnen hat, ist auch ein kompakterer Tuttklang möglich. Auf das Dialogische, Sprachhafte dieser Musik kommt es an. Es ließe sich vielleicht von einer "gestischen Form" sprechen, die jedem Stück zugrunde liegt. Die "Körperlichkeit" der Musik ist Teil dieser "gestischen Form" und hat fast so etwas wie eine semantische Qualität. Die Fünfteiligkeit der Orchesterstücke legt eine symmetrische Anlage nahe, und in der Tat ist der im Zentrum stehende dritte Satz auch das Herzstück der Komposition: von hier aus werden

Linien zum ersten Satz gezogen und Beziehungen zum Finalsatz hergestellt. Durch die konzeptionelle Idee, mit Hilfe von Material-Korrespondenzen und -Metamorphosen im Werk selbst ein Beziehungsnetz zu spannen, vermag der Zuhörer möglicherweise sogar die mäandrierenden Linien mitzuverfolgen. Sind die Sätze eins, drei und fünf strukturell und formal eng miteinander verzahnt, so verstehen sich der zweite und vierte Satz als intermittierende und zugleich bewußt kontrastierende Elemente. Das zweite Stück zeigt die terrassenförmige Anlage eines hochvirtuosen Tutti-Scherzos, das vierte hingegen ist ein kurzes Fragment, kaum länger als siebzig Sekunden.

Die bewußte und kalkulierte Reduktion der kompositorischen Mittel, wie sie sich nach einer so "reichen" Partitur wie Thomas Chatterton fast zwangsläufig ergeben muß, wird sich in der zukünftigen Arbeit wohl fortsetzen. Schon die konzeptionelle Anlage von Pintschers zweitem großen Musiktheaterwerk Heliogabal - einem Auftragswerk für die Salzburger Festspiele 2001 - zeigt einen geradezu diametral entgegengesetzten Entwurf: Nach der großen Literaturoper nun ein eher kammermusikalisches Stück mit zwölf ständig auf der Bühne präsenten Sängerdarstellern und einem Protagonisten, der mit Ausnahme einer einzigen Sequenz am Ende des Stückes eine stumme Rolle innehat. Thomas Jonigk hat in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten ein Libretto erstellt, das in einer Art short-cut-Dramaturgie den Aufstieg und Fall des "Stars" Heliogabal schildert.

Musik aus Thomas Chatterton

für Bariton und Orchester

THOMAS (leer, realistisch)

Nein, nein, keine Gedichte mehr,
dieses endlose Selbstmitleid. Das ist vorbei.
Ich weiß kaum noch, was ich zu Papier bringe.
Formulierungen gelingen mir nicht mehr.
Meine Bilder durchschnitten, ich wiederhole
mich, schlafe nicht mehr.
Mein Blick ist weit weg in die Ferne gerichtet. . .

(visionär)

Schließe die Augen, und vor dir ist weite Natur,
die große Landschaft des Erfahrbaren.
In meinem Hirn, von Liebe durchwirkt,
ist plötzlich Leere und Trauer, bleischwarze
Trauer,
wie wenn ich ein schön geformtes Bild betrachte,
die Brust eines Menschen für mich bereit,
doch plötzlich ist die eine Hälfte dieser Brust
weggeschnitten,
die Fetzen nackter Muskeln berühren meine
bedenden Lippen.

Allein. Endlich allein, und wieder nicht.
Steht doch in diesem Buch von Engeln, von
Dämonen, die uns ständig begleiten.
Wer sind denn die? Wo ist Aburiel?
Ich habe ihn wohl geträumt.
Wer sagte denn zu mir, dass ich eine wilde Stirn
hätte
sie ist ja nur blaß, und einen Mund voll roten
Trotzes,
einen blühenden Gang, einen Duft nach junger
Kastanie. . .
Ich habe zu mir selbst gesprochen,

Aburiel aus meinem Spiegelbild herausgelöst.
Ich habe alle Formeln versucht, aber er kommt
nicht.

Ich will fort! Bristol ist zu eng für mich.
Wenn ich bliebe, es wäre das Ende. Ich erstickte
hier.
Alles ist fehlgegangen. Ich will nach London.
Man soll dort meine Werke drucken.
Statt eines Dichters erscheine ich hier nur als
Fälscher.
Mein Blut ergießt sich in den Mund, wenn ich an
mein Ungestilltsein denke.
Immer schlaflos - eingestürzte Erinnerungen!
Ich habe Sehnsucht, nichts als Sehnsucht,
Sehnsucht!

Ich bin zuweilen voll von Bildern.
Träume, Stoffmassen aller Reiche bedrängen
mich.
stürze durch Räume, die schwarz sind oder
leuchtend.
Manchmal wuchert ein einziges Wort in mir wie
Unkraut,
scheint mir zu zerbersten.
Ich muss es niederschreiben und dann beläßt es
mich
mit noch größerer Trauer und Schwere.
Ich bin schon über viele uralte Brücken gewan-
dert,
unter mir das quellend moordunkle Wasser.
Seit jeher hatte ich nur eine häßliche
Freundschaft: die zu mir selbst.

Alles wüst und leer!

(Libretto: Claus H. Henneberg/ Matthias Pintscher)

JOSEF WINKLER

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 nach
dem Lesen von Antonio Machados Gedicht
"Beim Begräbnis eines Freundes" entstanden
sind

"Der Schlag eines Sargs auf die Erde ist ein Laut
von vollkommenem Ernst" Antonio Machado

Das Grab erhob sich und schwebte mit den erd-
behangenen Wurzeln rosaroter Fleischblumen
über den anderen Gräbern, betrachtete von
Grabhügel zu Grabhügel wandernd, die blauen,
gelben und violetten Augen der Stiefmütterchen
und schaute gelben und roten Blüten ins
Löwenmaul. Streifte ihres Sohnes Grab an einem
anderen Grabkreuz an, zuckte sie zusammen,
wälzte sich im Bett hin und her und erwachte
schließlich mit heftig schlagendem Herzen, als
das Grab an die Friedhofsmauer stieß und ein
paar Erdbrocken zu Boden fielen, auf seinen
blauen Sarg polterten. Sie warf die Betdecke
zurück, stand auf, stellte sich ans Fenster, hob
den Feldstecher in Augenhöhe und schaute auf
den Friedhof hinaus. Die Kerze am Grabhügel
brannte noch. Der Himmel ruhig und sternensü-
bersät. Die Getreidefelder pechschwarz. Der

Friedhof atmete still. Lautlos machte der Fluß
seine Schleife. Die rüdigten Katzen hatten sich
unter den Herrgottswinkeln verkrochen und die
Hunde schliefen auf ihren Schnauzen.
Maulwurfaugen glitzerten keine und von den
Glühwürmchen war auch nichts mehr zu sehen.
Mit Palmwedeln haben sie die Kirche ausge-
kehrt. Sie haben graue Kleider getragen und
waren bloßfüßig. Im Weihwasserbecken, über
dem der Neugeborene getauft wurde, wimmelte
es von grünen, auf Steckenpferdchen aufgena-
gelten Laubfröschen. Der Nebel steigt und fällt,
er sucht uns heim, er kommt vom Ufer der Drau,
feucht sind die krausen Haare der die Dorfstraße
mit frischgepflückten Maiglöckchen hinauf und
ängstlich am Bildstock vorbeilaufenden
Mädchen. Wenn der Wind nicht Nacht für Nacht
die Gebetsbücher aufblättern, wieder zuschla-
gen, wieder aufblättern und wieder zuschlagen,
laut zuschlagen würdel könnte ich besser schla-
fen, aber ich höre immerzu ein Rauschen,
Rinnen, Rascheln und Knistern und weiß nicht,
ist es der Dorfbach, ist es Papier, der Gewitter
bringende Ostwind oder ist es das über dem
Friedhof schwebende Grab mit seinen Gebeinen,
das langsam, aber nicht lautlos auseinanderfließt
auf dem Löschblatt. Mehr als fünfzehn Jahre lang
ging sie abends auf den Friedhof und steckte in
eine mit roten durchpfeilten Jesuherzen bemalte
Grablaterne eine brennende Kerze hinein. Mehr
als anderthalb Jahrzehnte lang hoffte sie täglich,
daß ihr Sohn endlich den Güter der
Friedhofserde wie eine Betdecke zurückwerfen,
aufstehen, die knollige, fette, nach den vielen
Verstorbenen riechende Erde von seinem blauen
Anzug putzen, eine rote, schon ein wenig verwit-



terte Plastiknelke anstecken, bevor er auf Löschblättern auf die in der Finsternis immerzu brennende Hauslaterne seines Elternhauses zugehen werde, die ihm als Wegweiser dienen würde, sollte er tatsächlich, verwirrt vom langen, langen Liegen unter der Erde, sein Geburtshaus nicht mehr wiedererkennen. Sie hatte die Hoffnung, daß er eines Tages doch an die Haustür klopfen, um Einlaß bitten und seine Finger in die kleine Weihwasserschale tauchen wird, die ein Porzellanengel in die Höhe hält. Er wird wiederkommen und niederknien. Er wird sein Haupt zu Boden senken. Er wird seine erloschenen Augen aufschlagen. Er wird sich auf dem Löschblatt bekreuzigen und mit mir das Schutzengelmein beten. Steh in jeder Not mir bei, halte mich von Sünden frei. Sie hatte Angst, daß er mit dem von Friedhofserde befleckten Anzug schreiend im Friedhofsabfallhaufen wühlen und verblühte Rosen und Nelken auf der Straße den vorbeifahrenden Autos anbieten oder sie ans Ufer der Drau tragen, an der Bootsanlegestelle auf den Kieselsteinen verstreuen und sich zu nahe an die Fluten heranwagen werde. An seinem ersten Todestag, so erzählte sie nicht nur im engsten Kreise ihrer Angehörigen, habe sie einen Jüngling mit einer langen, brennenden Kerze vor dem Bildstock mit der Höllendarstellung sitzen sehen. An der Rückseite der Bildstockmauer hingen an einem Kleiderhaken zwei weiße, blutbespritzte Engelsflügel. Als ich aufgestanden bin, mich angezogen und mit einem leeren Kleiderhaken die Dorfstraße hinauf, zum Bildstock gelaufen bin, waren die Engelsflügel verschwunden, sie lagen auch nicht auf den roten Flügeln des

Teufels, sie waren fort, kein Blutstropfen war zu finden rund um den Bildstock. Der Engel, der ihn oft genug über die Brücke geführt hat, war blond, hatte einen Mittelscheitel, ein grünes und ein blaues Auge. Seine Flügel waren rosarot. An seinen Füßen trug er braune Ledersandalen, die mit dem einen und einzigen, goldenen Haar des Teufels zusammengeschnürt waren. Ein paar Fichten stehen wie Federkiele, von denen schwarze Tinte am Löschblatt auseinanderrinnt, am Rande des rauschenden Baches. Führe mich an deiner Hand. Später hat sich der Blonde mit den rosaroten Flügeln nach anderen Kindern umgeschaut und hat sie heimgeführt ins himmlische Vaterland. Bis das Glas des Fernrohrs angerußt war und es ihr schwarz wurde vor Augen, blieb sie, heftig nach Atem ringend, am offenen Fenster stehen. Leise raschelten die Blätter der Birken. Sie hörte das Schnalzen der Zügel den Waldrand entlanglaufender Pferde. Das Spiel des Akkordeons wurde immer leiser. Die Innenseite seines Sargdeckels haben sie mit Birkenholz furniert. Vom Schatten des Toten war keine Spur. Reif glitzerte auf den Palmkätzchen. Die kleinen Gallensteine habe ich in der Sirius-Zündholzschachtel aufbewahrt. Nur der krummbeinige, am Friedhof zwischen den Grabkreuzen in meinen Fußstapfen umherirrende Wolf sprang in dieser Nacht lange nicht über die Friedhofsmauer. Die beiden nassen Skelette von jungen Igeln liegen immer noch auf dem Höllenboden. Die Hände des blonden, in Mitten eines reißenden Baches auf saugenden Löschblättern watenden Engels mit den rosaroten Flügeln sind mit dem Strick gebunden, mit dem er sich erlöst hatte. Sie schloß ihre Augen,

atmete den Geruch der Getreidefelder ein, öffnete wieder ihre Augen. Das auf- und abschwimmende, über den Gräbern schwebende Grab ihres Sohnes suchte wieder das verwaiste Erdloch. Er senkte sein Haupt zu Boden und schloß seine Hände mit den langen, spiralförmig weitergewachsenen Fingernägeln zum Gebet. Sie schloß das Fenster, putzte ihre Fingerabdrücke von der Linse des Fernglases, schwankte aufs Heiligenbild zu, unter dem er einst gezeugt wurde und legte sich neben ihrem schlafenden Mann ins Bett. Der gute, seine Schafe hütende Hirte zerbrach seinen Stab und spreizte waagrecht über dem schlafenden Ehepaar den geöffneten Bauch auseinander, aus dem graue, blutige Gedärme hervorquollen. Eine dünne und immer dünner werdende, verschwindende Rauchsäule stieg vom Grab auf. Die schief stehenden, gebrochenen, rostigen Kreuzfixe richteten sich hinter den Grabhügeln wieder auf, richteten ihre Krawatten, richteten und brachen einander ihre Knochen und besprengten sich gegenseitig mit Weihwasser. Noch schwebt langsam ein grauer Engelsflügel über den fallenden sich im Schneetreiben um ihre eigene Achse drehenden weißen Hostien, auf denen als Wasserzeichen die Rückseite eines Löschblattes mit einem über dem Friedhof schwebenden Grab eingepägt ist. Festgehalten von zwei Jünglingen fallen zwei ihre Lungen zerreißen über die hohe Friedhofsmauer und pendeln an der gekalkten Wand hin und her, bis es still ist, ganz still, kein Laut mehr zu hören ist.

"Und du, nun ohne Schatten, schlaf in Ruhe. Langer Friede umschließe dein Gebein ..."

URBAN MALMBERG

Der Bariton wurde 1962 in Stockholm geboren, wo er auch studierte, und 1983 an der Hamburgischen Staatsoper engagiert. Zu seinem Repertoire zählen viele Werke des 20. Jahrhunderts: Von Wozzeck bis zu Opern von Reimann, Henze, Nono, Zender und Pintscher (Thomas Chatterton).

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin (RSB), 1923 gegründet, ist das älteste deutsche Rundfunkorchester. Zu seinen Chefdirigenten zählten Eugen Jochum und Sergiu Celibidache, heute hat Raphael Frühbeck de Burgos diese Position inne. Ein Schwerpunkt seines Repertoires liegt in der zeitgenössischen Musik.

SYLVAIN CAMBRELING

Geboren 1948 in Amiens. Von 1981 bis 1991 leitete er die Oper in Brüssel, 1993-96 Künstlerischer Leiter der Oper in Frankfurt. Seit 1997 Erster Gastdirigent des Klangforum Wien, ab 1999 hat er die Position des Chefdirigenten beim SWF-Sinfonieorchester inne.

KLANGFORUM WIEN

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für Neue Musik gegründet. Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen. Weltweite Konzerttätigkeit, Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen sowie zahlreiche CD-Einspielungen.

THOMAS SCHÄFER

Iceles against the stars.

Notes on the music of Matthias Pintscher

A hard tutti accord, that continues to resonate and swell upward: a muffled pull in the deep-set strings, a soft grating in the drums, a bell-like echo - then, all of a sudden: a brief, delicately rising horn melody which emerges from some distant memory and is contrasted with several chord columns - and another such blow that blankets the soft horn melody, at the same time leading up to the next part, a ribbon of flurrying sounds as negative image of the furious beginning. Musical worlds clash here, attract each other, and repel each other. The contrast between subtle introspection and massive outburst is the principle: plastic inventions, ever changing acoustically.

This is how Choc. Antiphonen für großes Ensemble (1996) by Matthias Pintscher begins. The composer purposely opted for the French spelling of the title of his piece: Choc has its initial, however, not its "programme" from the literary world. As fourth part of Pintscher's large-scale "monumento" cycle, this piece also alludes to the French symbolist Arthur Rimbaud. A line of his poem *Barbare* in *Les Illuminations* was the starting point of the artist's compositional reflection: "La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres". This passage could translate as follows: "Music, veerings of chasms and clash of icicles against the stars". This line could almost serve as motto for Matthias Pintscher's musical line of thought. Music, veering of chasms

- of the soul, of life - which not only wants to be music, but wishes to beckon beyond itself, to accomplish something in the listener: shock, arousal and maybe even stirring of emotions. "Iceles against the stars" as metaphor for music which chooses not to recognise the bounds of l'art pour l'art.

The clash - or the collision -, the poetic germ of Rimbaud's poem, however, is the central compositional idea of the piece for ensemble Choc itself. Not only in view of its antiphonal structure, but also in regard to the intensity of expression of the musical language. The "choc" becomes the "allegoric principle" of the piece: setting a musical event and its accomplished afterglow.

"When I begin with a piece", Matthias Pintscher explained during the premiere of his Fünf Orchesterstücke at the Salzburg Festival in 1997, "a tonal vocabulary develops from the instrumentation and a catalogue of figures emerges which begin to relate to each other and the dramaturgy develops from this."

"Tonal vocabulary", "catalogue of figures", that enter into a mutual dialogue, thus generating the dramaturgy of a piece. It sounds so simple, but is apt to be the most difficult element of composing today: to create coherence starting from the individual tone, the individual sound, or the individual timbre, to shape, to draw arcs, to arrange space - without making wrong compromises. And to incessantly work against the already known. In spite of - and precisely because of - the immense success his music has already had for some time. When Matthias Pintscher was awarded not only first prize for composition but also the audience prize for his Zweites Streichquartett at the

Hitzacker Summer Music Days in 1992 and one award began to follow the other, an astonishing development began: one almost feared that this 21-year-old composer, who had worked with Giselher Klebe, Hans Werner Henze, and Manfred Trojahn, was expected to fulfil the hopes and expectations the music world invested in the new, young generation of composers overnight. With a musical language that seemed "finished" amazingly early, as if the future were only to bring a refinement of this highly expressive music. But as with the young Wolfgang Rihm, whose work took a similar turn in the late seventies, Matthias Pintscher was dissatisfied with composing along the lines of established style and sought new breaks and detours, trying instrumentations that were new to him, thus also influencing the sound of his language. The aforementioned dramaturgy has led to a striking change of direction precisely in these past three years - ever since the phase during which these three compositions emerged: Today, Pintscher's composition is brighter, more transparent, more differentiated in timbre and even - in the positive sense - more refined. He omits more while more intent on a compositional idea. Certainly, especially since his work on the music theatre piece Thomas Chatterton, this is related to his intensive work with the human voice: "As to the change in composition on account of having worked with the human voice", the composer stated, one was able to observe "that not only has the earlier compacted sound of the orchestra (such as in *Dunkles Feld*) cleared, but it has also broken up spectrally, it has become more differentiated, contours are more outlined - and less mixed -

more plastic; I am trying to stop covering or relativising the reality of a tonal figure with flanking competitors, that simply results from an insecurity in composition". A perspective thinking has become much more distinct, whose aim is to open free spaces, remove ballast, delimitate space and fields and "do away" with staffage. The central point of this perspective development and contemplation is - again - the focus on the tonal event or the sounding figure.

This targeted transparency can be distinctly heard especially in the *Musik aus Thomas Chatterton für Bariton und Orchester* (1998). Pintscher has extracted some twenty minutes from the ninety-minute stage version - which premiered with great success at the Semper Opera in Dresden in 1998 - which is tailored to the mental physiognomy of the title part. Without strictly adhering to the succession of scenes in the opera, the focus is shifted to the moving, and ultimately tragic failure of the ingenious young writer Thomas Chatterton. Starting with the seventh and last picture of the opera and returning to this picture at the end, Pintscher spotlights the uncanny quality of his central figure, without intending to relate Chatterton's "story". The main focus is on the protagonist's inner, disquieting worlds of images. Thomas Chatterton died in 1770 at the age of 17 under still mysterious circumstances in London. A young, unappreciated genius who wished to escape reality. Did he commit suicide in mental derangement? Hans-Henny Jahnn took an authentic case as basis for Pintscher's first music theatre piece. The composer's interest in "the failure of an 'over-productive' young creative person who was

incapable of channelling his powers and talents and finally fails on account of his escape to his second, self-created level of consciousness, which became increasingly incompatible with reality". (Matthias Pintscher) Between despairing of the real world and imagination in the realm of the irrational there is music, which attempts to express the sujet's changing nature and continuous ambiguity: pale, reverberating sounds alternate with massive, wild outbursts, clear, chamber music sections with jet-black, rumbling tutti blocks, slow eternal tempi with hurried eruptive tempi. A music between reality and madness.

Compared to the instrumental "speech music", to which Choc belongs, or the theatre music Thomas Chatterton, where programmatic composing is inevitable, Matthias Pintscher was more into formal, almost strategic contemplation when composing the *Fünf Orchesterstücke* (1997). The title *Fünf Orchesterstücke* picks up - intentionally or not - a historical track whose beginnings lie in fin-de-siècle Vienna. One is reminded, after the end of the late romantic, exoteric grand symphony, of the concise and highly dense orchestra works of Schönberg, Berg, and Webern. They are also simply called "Orchesterstücke" (orchestra pieces), which does not simply conceal the idea of an extremely compressed symphonic form but also the acknowledgement that precisely the comprehensive symphonic worlds, as those so forcefully evoked by Gustav Mahler, have become impossible. Large orchestras, in most cases with an exorbitant percussion apparatus and some "exotic" instruments were nevertheless in demand, yet only rarely employed in

tutti of the late romantic orchestral style. One would rather speak of a chamber musical arrangement which has now been transposed to large orchestration. Pintscher apparently picks up here with his *Fünf Orchesterstücke*: brief, concise, dense movements whose longest part takes no more than six minutes. Closer historical associations with Luigi Nonos composition become apparent - in the first *Orchesterstück* one thinks of the sounding battuti of the orchestral piece *A Carlo Scarpa* - or the tonal language of a György Kurtág - in the central, third *Orchesterstück* and the whispering end of the piece is reminiscent of the cortege-like throbbing of the third part in Kurtág's orchestra composition *Stele*.

Similar to his predecessors, Pintscher is also very economical in his *Fünf Orchesterstücke* when working with the massive apparatus: hesitantly, the sound of the entire orchestra is released, before, as in a vortex, voices answering each other, figures and events from the antiphonal beginning by two soloist harps emerge and the musical development begins to move. Only then, after a system of different instrument groups have spun a more extensive dialogue, the compact tutti sound becomes possible. The dialogical, speech-like nature of this music is what matters. One could perhaps speak of "gestical form" as the basis of each piece. The "bodyliness" of the music is part of the "gestical form" and all but possesses something similar to a semantic quality.

The five-part structure of the *Orchesterstücke* suggests a symmetrical design and indeed, the central third part is also the heart of the composition: from here lines are drawn to the first suite

and links to the final suite are made. The conceptual idea of creating a relational network by corresponding and metamorphosing material in the work itself, the listener can perhaps even keep track of the meandering lines. While the first, third, and fifth suites are structurally and formally closely interlocked, the second and fourth suite are intermittent and at the same time intentionally contrasting elements. The second piece reveals the terrace-like structure of a highly virtuosic tutti scherzo, the fourth piece, however, is a short fragment, hardly longer than seventy seconds.

The intentional and calculating reduction of compositional means, which is almost inevitable after a "rich" score such as that of Thomas Chatterton, will probably continue to appear in his future work. Along the conceptual structure of Pintscher's second grand music theatre Heliogabal – commissioned by the Salzburg Festival 2001 – shows an almost diametrically opposed structure. After the grand literature opera, a piece characterised by chamber music with twelve singing actors, who are continuously on stage, and a protagonist who, except for the one sequence at the end of the opera, plays a silent role. In close co-operation with the composer, Thomas Jonigk has written a libretto that depicts the rise and fall of the "star" Heliogabal in a kind of short-cut dramaturgy.

Translation: Christoffer Lindner

URBAN MALMBERG

The baritone was born in 1962 in Stockholm, where he also studied singing, and became a member of the Hamburgische Staatsoper in 1983. He has sung in many twentieth-century operas, from Wozzeck to works by Reimann, Henze, Nono, Zender and Pintscher (Thomas Chatterton).

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN

Founded in 1923, the Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin takes the position of the oldest German radio orchestra. Among his chief conductors were Eugen Jochum and Sergiu Celibidache, today this post is held by Raphael Frühbeck de Burgos. Contemporary music forms a large part of the orchestra's repertory.

SYLVAIN CAMBRELING

Born in Amiens in 1948. From 1981 to 1991, he was director of the Brussels Opera, from 1993 to 1996 he worked as artistic director of the Frankfurt Opera. Since 1997, Cambreling has been the First Guest Conductor of Klangforum Wien, 1999 he was appointed Chief Conductor of the SWF Sinfonieorchester.

KLANGFORUM WIEN

Founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists for contemporary music. It consists of 24 members with the right to say in all important artistic decisions. Worldwide concerts, music theater, film, TV productions and CD-recordings.

THOMAS SCHÄFER

Glaçons aux astres

Pensées sur la musique de Matthias Pintscher

Un accord tutti très dur suivi d'un son tremblant et finissant par une légère vibration: un frottement opaque dans les instruments à corde bas, la batterie qui grince légèrement, un écho semblable au son d'une cloche - puis, soudain et inattendu surgit brièvement une mélodie de cor tel un souvenir du lointain et contrastée par plusieurs colonnes d'accords - encore un battement qui recouvre cette légère harmonie de cor et annonce parallèlement un nouveau morceau, une accumulation de sons bourdonnants, image négative à l'opposé d'un début éclatant. Des mondes opposés s'entrechoquent, à la fois attirés et repoussés l'un par l'autre. Est utilisé pour cela le principe du contraste entre l'introspection subtile et l'éruption massive; des compositions imagées à variations acoustiques constantes.

C'est ainsi que commence Choc. Antiphonen für großes Ensemble (1996) de Matthias Pintscher. Le compositeur a volontairement choisi l'orthographe française pour son oeuvre: Choc a reçu, certes, son nom mais pas son contenu d'un projet littéraire. Quatrième partie du long cycle intitulé "Monumento", cette oeuvre fait référence au symboliste Arthur Rimbaud. Une ligne du poème *Barbare des Illuminations* a servi de point de départ à la réflexion: "La musique, virement des gougères et choc des glaçons aux astres", un leit-motif dans la pensée musicale de Pintscher. Une musique qui se consacre aux gougères - de l'âme,

de la vie - qui ne veut pas seulement être de la musique mais veut montrer au delà, provoquer quelque chose chez l'auditeur: une émotion, un bouleversement, voire un choc. "Glaçons aux astres" comme métaphore pour une musique qui ne veut pas se contenter des limites de l'art pour l'art.

Mais le choc - ou contre-choc - qui constitue le noyau poétique du poème de Rimbaud, est à la base même de la composition de Choc, pièce pour ensemble. Et cela vaut aussi bien pour la disposition antiphonale que pour l'intensité d'expression du langage musical. Le choc devient le "principe allégorique" de l'oeuvre: comme composition d'un événement musical et de son résonnement structuré.

"Quand je commence une pièce", a dit Matthias Pintscher en 1997 lors de la première représentation de sa pièce *Fünf Orchesterstücke* au Festival de Salzbourg, "de la distribution des instruments jaillit un vocabulaire de sons, puis un catalogue de personnages qui vont être mis en relation et de là, naît la dramaturgie."

"Vocabulaire de sons", "catalogue de personnages" qui entament un dialogue et génèrent ainsi la dramaturgie d'une pièce. Cela a l'air si simple mais est pourtant vraisemblablement ce qu'il y de plus difficile dans les compositions actuelles: d'une seule note, d'un timbre, d'un champ sonore, parvenir à créer des liens, des personnages, un ensemble cohérent, aménager l'espace - sans faire de faux compromis. Et à chaque fois travailler à l'encontre de ce que l'on connaît déjà. Malgré le succès éclatant que connaît sa musique déjà depuis un certain temps, ou justement à cause de ce succès. Lorsque, en 1992 au cours



Foto: Charlotte Oswald

des Musiktage à Hitzacker, Matthias Pintscher gagna non seulement le premier prix de composition mais également celui du public avec son Zweites Streichquartett et ceux qui suivirent, une remarquable évolution prit son cours: On eut presque peur que ce jeune compositeur de 21 ans, qui avait travaillé chez Giselher Klebe, Hans Werner Henze et Manfred Trojahn, ne concrétisât du jour au lendemain les espérances et les attentes que le monde de la musique avaient vis-à-vis de la jeune génération de compositeurs. Il étonna surtout par son langage musical qui semblait déjà "être arrivé à terme", comme s'il ne lui restait plus à l'avenir qu'à raffiner encore un peu cette musique très expressive. Mais comme Wolfgang Rihm, dont le travail prit une tournure comparable vers la fin des années 70, Matthias Pintscher ne se contenta pas de continuer à écrire dans le style qui lui avait apporté du succès, mais chercha des ruptures et des détours, essaya de nouvelles combinaisons d'instruments qui, bien naturellement, ont eu des répercussions sur la sonorité de son langage. La dramaturgie de ses compositions déjà mentionnée l'a mené surtout ces trois dernières années - depuis la phase à laquelle on attribue les trois compositions dont il est ici question - à un changement de chemin significatif: aujourd'hui sa manière d'écrire est devenue plus claire, plus transparente, plus différenciée aussi et - au sens positif - plus lisse. Il est moins exubérant et se concentre plus sur une idée de composition. Cela résulte sûrement de son intérêt intense pour la voix humaine, surtout depuis son travail sur Thomas Chatterton, une oeuvre de théâtre musical: " En ce qui concerne le changement de la tonalité à travers le travail

avec la voix humaine", dit le compositeur on a constaté, que le son compact de l'ensemble de l'orchestre d'autrefois (tel que par exemple dans *Dunkles Feld*) ne s'est pas seulement éclairci, mais est devenu, tel un spectre acoustique, plus différencié, ses contours sont devenus plus distincts, moins confus, et plus plastique; j'essaie de ne plus cacher ou de ne plus relativiser la réalité d'un personnage sonore par son opposé, car cela résulte uniquement d'une incertitude par rapport à la composition." Dernièrement il poursuit plutôt une idée de perspective avec l'intention d'ouvrir des espaces libres, d'éliminer tout ce qui constitue une surcharge, de limiter des espaces et des champs et de se passer des ornements superflus. Le point clé de ce développement de perspective est la concentration sur l'événement sonore ou le retentissement du personnage. Cette tendance à la transparence se manifeste clairement dans la *Musique de Thomas Chatterton pour baryton et orchestre* (1998). De la version de quatre-vingt dix minutes pour théâtre musical, dont la création à la *Semperoper* de Dresden a eu un grand succès, Pintscher a fait un extrait de vingt minutes qui est tout à fait adapté à la physionomie psychique du protagoniste. Sans obligatoirement tenir compte de la succession des scènes de l'opéra il met dans cinq parties et deux intermèdes purement instrumentaux l'accent sur l'échec touchant, et finalement tragique, de ce jeune auteur de génie qu'était Thomas Chatterton. A partir de la septième et dernière image de l'opéra et en y revenant à la fin, Pintscher montre de manière saccadée ce qu'il y a d'étrange chez son personnage principal, sans pour autant vouloir

raconter "l'histoire" de Chatterton. Il concentre son intérêt surtout sur les images choquantes qui hantent le protagoniste. Thomas Chatterton est mort à Londres en 1770 à l'âge de 17 ans dans des conditions jamais élucidées. Un jeune génie méconnu qui voulait fuir la réalité. S'est-il suicidé, victime d'une aliénation mentale? D'après un cas authentique Hans-Henny Jahnn a fourni le modèle pour la première pièce pour théâtre musical de Pintscher. Et ce n'est pas par hasard si le compositeur a été fasciné par "l'échec d'un jeune homme, créatif et productif à l'extrême qui n'arrive pas à canaliser ses forces et son talent et échoue finalement parce qu'il s'échappe dans un autre niveau de conscience qui devient de plus en plus difficilement conciliable avec la réalité." (Matthias Pintscher) Entre une vie réelle désespérante et un monde irrationnel imaginaire il y a une musique qui essaie d'exprimer l'inconstance et l'éternelle ambiguïté du sujet: des champs sonores ternes aux vibrations graves alternent avec des passages sauvages et brutaux, des passages légers de musique de chambre alternent avec des blocs de tutti profondément sombres et graves, des tempi éternellement lents alternent avec des tempi basculés. Une musique entre la réalité et le délire.

Contrairement aux "musiques de langage" instrumentales parmi lesquelles on compte Choc ou à la musique de théâtre de Thomas Chatterton où on ne peut pas se passer d'une composition de programme, lors de la composition de Fünf Orchesterstücke (1997) Matthias Pintscher a été motivé surtout par des considérations formelles, voire stratégiques. Le titre Fünf Orchesterstücke reprend - volontairement ou inconsciemment -

une trace historique dont le début se situe à Vienne du début du siècle. Passées les grandes symphonies du romantisme finissant destinées au grand public, c'est le temps des pièces pour orchestres de Schönberg, Berg et Webern, travaillées de manière consistante et extrêmement dense. Elles aussi s'appellent simplement "Orchesterstücke" ce qui ne traduit pas seulement l'idée d'une forme symphonique extrêmement comprimée mais aussi l'aveu que la représentation symphonique du monde telle que Gustav Mahler le voyait n'est plus de mise. On avait pourtant encore besoin du grand orchestre, le plus souvent avec de nombreux instruments de percussion et quelques instruments exotiques, mais rarement en tutti comme à l'époque du romantisme finissant. On pourrait parler plutôt d'une façon d'écrire de la musique de chambre qui est désormais transposé au grand orchestre. C'est apparemment ici que Pintscher situe ses Fünf Orchesterstücke: Il utilise des mouvements brefs, précis et intenses dont la pièce la plus longue ne dure guère plus longtemps de six minutes. On peut associer sur le plan historique cette façon d'écrire aux compositions de Luigi Nono - le premier Orchesterstück fait penser quelque fois aux battuti retentissants de l'oeuvre pour orchestre A Carlo Scarpa - ou bien au langage sonore de György Kurtág - la pièce centrale, le troisième Orchesterstück et la fin de l'oeuvre font penser au battement au rythme d'une marche funèbre de la troisième partie de la composition pour orchestre de Kurtág intitulée Stele.

Comme ses prédécesseurs, Pintscher utilise ce grand appareil dans Fünf Orchesterstücke de manière très économe: Petit à petit la tonalité de

tout l'orchestre se libère pour laisser naître du début antiphonale de deux harpes solistes des voix, des personnages, des événements et pour faire avancer le développement musical. C'est seulement à partir de ce moment-là, après qu'un entrelacement de divers groupes d'instruments a entamé un plus grand dialogue, qu'un son tutti peut devenir plus compacte. L'essentiel de cette musique c'est cette forme de dialogue, et de langue. On pourrait peut-être dire qu'une "forme gestuelle" est la base de chaque pièce. La plasticité de la musique fait partie de cette forme gestuelle et a en quelque sorte une qualité sémantique.

Les cinq parties des Orchesterstücke s'apprêtent à une constellation symétrique et, en effet, la troisième partie, celle qui est située au milieu, constitue le coeur de la composition: d'ici se forment des relations, comme on désigne des lignes, avec la première ou à la dernière partie. L'idée conceptionnelle de créer un réseau de relations à l'intérieur même de la pièce à l'aide de correspondances et métamorphoses de matériel, offre à l'auditeur la possibilité de suivre ces lignes méandriques. Tandis que les mouvements un, trois et cinq sont de par leur structure très liés l'un à l'autre, presque entrelacés, les mouvements deux et quatre constituent des éléments intermittents et forment en même temps un contraste. La deuxième partie est un scherzo tutti composé à différents niveaux d'une énorme virtuosité, tandis que la quatrième est un fragment très court qui ne dure guère plus de soixante-dix secondes.

Après une partition si riche que celle de Thomas Chatterton, il est tout naturel que Pintscher cherche à réduire les moyens de composition de

manière calculée, et cette tendance se poursuivra fort probablement dans son travail. En effet, déjà sa prochaine, sa deuxième grande oeuvre pour théâtre musical intitulée Heliogabal, une commande du Festival de Salzbourg de 2001, est conçue de manière diamétralement opposée: après la grand opéra littéraire il s'agit là plutôt d'une pièce de musique de chambre avec douze interprètes en permanence présents sur la scène et un protagoniste qui, à l'exception d'une séquence vers la fin de la pièce, reste muet. En coopération étroite avec le compositeur, Thomas Jonigk a écrit un libretto qui raconte, en une sorte de dramaturgie concise, la montée et la chute de la "vedette" Heliogabal.

Traduction: Christina Preiner

URBAN MALMBERG

Le baryton naquit en 1962 à Stockholm, où il fit ses études de chant. Membre de la Hamburgische Staatsoper depuis 1983, il chanta dans plusieurs opéras du vingtième siècle, de Wozzeck aux opéras de Reimann, Henze, Nono, Zender et Pintscher (Thomas Chatterton).

RUNDFUNK-SINFONIEORCHESTER BERLIN

Fondé en 1923, le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin est le radio-orchestre le plus âgé de l'Allemagne. Parmi ses chefs d'orchestre on comptait Eugen Jochum et Sergiu Celibidache. Ce poste est tenu aujourd'hui par Raphael Frühbeck de Burgos. La musique contemporaine forme la partie majeure de son repertoire.

SYLVAIN CAMBRELING

Né en 1948 à Amiens. De 1981 à 1991, il était à la tête de l'Opéra de Bruxelles; directeur artistique de l'Opéra de Francfort pendant la période 1993 à 1996. En 1997 Cambreling fut nommé Premier chef d'orchestre invité du Klangforum Wien, à partir de 1999, il remplit la position de Premier chef d'orchestre de SWF Sinfonieorchester.

KLANGFORUM WIEN

Fondé en 1985 par Beat Furrer comme ensemble de solistes et consacré surtout à la musique contemporaine. Plate-forme démocratique formée autour d'un noyau de 24 membres - droit d'intervention des membres dans toutes les décisions artistiques d'importance prééminente. Tournées au monde entier, productions relevant du domaine du théâtre musical, du film et de la télévision ainsi que des enregistrements sur disque compacte.