



MATTHIAS PINTSCHER (*1971)

- [1]-[3] **sonic eclipse** (2009-2010)
for solo trumpet, solo horn and ensemble
- 1. **celestial object I** *for solo trumpet and ensemble* (2009) 12:53
 - 2. **celestial object II** *for solo horn and ensemble* (2009) 11:39
 - 3. **occultation** *for solo trumpet, solo horn and ensemble* (2010) 9:52
- [4] **a twilight's song** (1997) 9:14
für Sopran und sieben Instrumente nach einem Gedicht von E.E. Cummings
- [5] **she-cholat ahavah ani (shir ha-shirim V)** (2008) 17:25
for mixed chorus a cappella (32 voices)
Text aus dem Hohelied Salomos, Fünfter Gesang [„so krank bin ich vor Liebe“] **TT: 61:10**

1-3 **Gareth Flowers** *trumpet* · **David Byrd-Marrow** *horn*

1-4 **International Contemporary Ensemble (ICE)** · **Matthias Pintscher** *conductor*

4 **Marisol Montalvo** *soprano*

5 **SWR Vokalensemble Stuttgart** · **Marcus Creed** *conductor*

Recording venues and dates: [1]-[3] Miller Theater, New York, NY, October 21-22, 2010

[4] Oktaven Audio, Yonkers, NY, November 9, 2010

[5] Muziekgebouw aan't IJ, Amsterdam, November 21, 2009

Recording producers: [1]-[3] Claire Chase, [4] Jacob Greenberg

Sound editor: [5] Thomas Angelkorte

Recording engineers: [5] Bob Heerschop, Thomas Angelkorte

Recording engineer, mastering and mixing: [1]-[3] Ryan Streber - Oktaven Audio

(www.oktavenaudio.com)

Album mastering: Christoph Amann (Amann Studios Wien)

Thanks are extended to Hester Diamond and Ralph Kaminsky for their support of this project.

© & © 2011 KAIROS Production www.kairos-music.com

International Contemporary Ensemble (ICE)

Gareth Flowers	<i>trumpet</i>	1-3
David Byrd-Marrow	<i>horn</i>	1-3
Eric Lamb	<i>flute</i>	1-3, 4
James Austin Smith	<i>oboe</i>	1-3
Joshua Rubin	<i>clarinet</i>	1-3, 4
Benjamin Fingland	<i>clarinet</i>	1-3
Rebekah Heller	<i>bassoon</i>	1-3
Michael Lormand	<i>trombone</i>	1-3
Bridget Kibbey	<i>harp</i>	1-3, 4
Jacob Greenberg	<i>piano</i>	1-3
Cory Smythe	<i>piano</i>	4
Nathan Davis	<i>percussion</i>	1-3, 4
Ian Antonio	<i>percussion</i>	1-3
Erik Carlson	<i>violin</i>	1-3
Jennifer Curtis	<i>violin</i>	1-3
Wendy Richman	<i>viola</i>	1-3, 4
Katinka Kleijn	<i>cello</i>	1-3
Michael Nicolas	<i>cello</i>	4
Thomas Van Dyck	<i>bass</i>	1-3
Claire Chase	<i>executive director</i>	

5 (colla parte)

altn fl
in G

cord (multiphonic)

ppp

ppp

c ang

1

(multiphonic)

ppp

ppp

cl
in Bb

2

(multiphonic)

pp

ppp

cha

pp

pp

hr
in F

delice

pp

p

pp

pp

Solo tp
in C

with harmon mute

pp

mf

p

f

tb

delicatissimo

pp

frull.

pp

harp

pp

pp

perc

I

II

(poco)

pp

sonic eclipse - celestial object I (page 4) © Bärenreiter-Verlag, Kassel

celestial object II

for solo horn and ensemble
part two from „sonic eclipse“

Matthias Pintscher (2009)

svelto, con brio (♩ ca. 112)

flute

cor anglais

clarinet in B \flat

bass clarinet in B \flat

contrabassoon

Solo horn in F

trumpet in C

tenor bass trombone

harp

piano

muta in alto flute in G

with harmon mute

alla tavola

Worte wie Inseln

Zu Matthias Pintschers *sonic eclipse, a twilight's song, she-cholat ahavah ani*

Marie Luise Maintz

Dreams in the mirror ist eine Biographie E.E.Cummings überschrieben - eine Überschrift über die vielfache Brechung des Realen in der Dichtung des amerikanischen Schriftstellers. Dieses Bild steht im Zentrum des Gedichts „the hours rise up putting off stars and it is“, das Matthias Pintscher in seiner Komposition *a twilight's song* zum Klingen bringt: „in the mirror / i see a frail / man / dreaming / dreams / dreams in the mirror“ (”im spiegel / sehe ich einen zerbrechlichen / mann / träumend / träume / träume im spiegel“). Der Träumende im Spiegel mag das Abbild des Dichters sein, dessen Träume zu Gedichten werden. Im Text ist er Teil einer Großstadtszenarie, die vom Beobachter (nicht eindeutig, ob es der Träumer selbst ist...) fokussiert wird wie Sequenzen eines Films oder einer scharf gezeichneten Bildergeschichte. „The Symbol of all Art is the Prism“ notierte Cummings. So wie das Prisma das weiße Licht in seine farbigen Bestandteile aufbricht, ist Ziel der Kunst das Aufbrechen des „objektiven Realismus“, um die vielgestaltige Pracht zu entfalten, die in ihm, dem scheinbar realen weißen Licht, verborgen liegt. Ihre Methode, so der Dichter, ist die Dekonstruktion.

Isoliert man das Bild der „träume im spiegel“ - das reflektierte Abbild des Mannes, seines Träumens, seines Traums – trifft man in diesem Auffächern einer Wirklichkeit hinter dem Augenscheinlichen ein wesentliches Merkmal der kompositorischen Praxis Matthias Pintschers an. Das Ergünden des Klangrepertoires kann als systematische Suche nach Ausdrucksmöglichkeit jenseits des Offensichtlichen be-

schrieben werden. Eine solche vielfache Brechung liegt auch dem Zyklus der vier *Studies for Treatise on the veil* (2004–09) zugrunde, den – so wörtlich – „Studien zur Abhandlung über den Schleier“: Sie sind ihrerseits durch die großformatigen Gemälde Cy Twomblys inspiriert, in denen Zeichenhaftes durch Übermalungen, Verwischungen verhüllt wird. Dem entspricht als musikalisches Verfahren bei Pintscher das Entgrenzen des Klangs der mit einer Metallklammer präparierten Streichinstrumente bis an die Schwelle seiner Auflösung.

In dem dreiteiligen Ensemblezyklus *sonic eclipse* (2009–10) wird das Verdecken ebenfalls zum Thema des kompositorischen Prozesses, die Verhüllung schrittweise hergestellt. Im ersten Teil *celestial object I* agiert die Trompete, in *celestial object II* das Horn als Soloinstrument. Beide werden im dritten Teil, *occultation*, miteinander verschränkt und finden mit dem Ensemble zu vollständiger Verschmelzung. Als Bild für diesen Vorgang fand Pintscher das Phänomen der Eklipse, also des Übereinanderschlebens von Himmelskörpern und der gegenseitigen Verdunkelung im Moment der vollständigen Abdeckung: „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 übereinander geführt, und schließlich auch das Ensemble hineingezogen,

so dass alles wirklich zu einer Stimme, einem Instrument und Klanggestus verschmilzt und anschließend wieder auseinander fällt. Bildlich entspricht dies genau der Eklipse.“

Aus prägnanten, tonlos gestoßenen Partikeln der Solotrompete entwickelt sich in *celestial object I* ein Dialogisieren mit dem Ensemble, das einer schrittweisen Vereinnahmung gleicht: zunächst in der Art eines Responsoriums, dann mit zunehmender, gegenseitiger Intensivierung, die den Klang der Trompete vom umgebenden Instrumentarium geradezu aufsaugen und umgefärbt widerhallen lässt. Das Repertoire der Trompete reicht vom impulsgebenden Gestus des Beginns zur virtuosen Koloratur. Das Horn in *celestial object II* zeichnet demgegenüber große melodiose Linien. Das Repertoire reicht vom untersten dynamischen Bereich über verschiedene Spieltechniken bis zum weit ausschwingenden expressiven Bogen. Demgegenüber agiert die Trompete experimenteller, virtuoser. Diese beiden Gegensätze werden in *occultation* – einer Synthese gleich - zueinander geführt. Das musikalische Material aus den ersten beiden Teilen des Zyklus wird, wie Pintscher beschreibt, „verdichtet und übereinandergelegt. Wie in einer Engführung werden die beiden Repertoires kombiniert, verschmolzen, ausgetauscht. Sie kommen einander so nahe, dass sie sich fast deckungsgleich übereinanderlegen.“ Das Erkunden, Ineinanderdringen, die Verschränkung der Klangrepertoires greift soartig auf das gesamte Ensemble über, mündet immer wieder in kollektive massive Schläge.

Von Dämmerung zu Dämmerung, Morgen zu Abend, spannt sich der Bogen in *a twilight's song* und dem zugrundeliegenden Gedicht von Cummings.

Der Nacht gehören Sterne, Träume, Gedichte, Lieder an, der Übergang in den Tag lässt all das im Licht verblasen. Im Tagesgeschäft werden Träume vernichtet. Der Traum ist die Vision einer vollendeten, tatsächlichen Wirklichkeit, die von der Welt verdeckt wird: Cummings' poetologisches Konzept in nuce. Im Dazwischen, dem Übergang, der Dämmerung, werden diese Gegensätze erlebbar. Die Sprache wählt zeichenhaft einfache, klare Bilder und Emotionen. Jedoch geraten die Aussagen in Bewegung, werden rätselhaft, indem sich Bedeutungen durch simple Wortumstellungen, Ellipsen, Zeilensprünge, Zäsuren verschieben. Der Fluss der Sprache wird rhythmisiert, gegliedert, verlangsamt. „the hours rise up putting off stars it is“ wurde 1923 als *Impression IV* in *Tulips and Chimneys* veröffentlicht, der ersten eigenen Gedichtsammlung von Edward Estlin Cummings (1894–1962) überhaupt. In ihr ist der Beginn seines kreativen, für ihn so charakteristischen Umgangs mit Gedicht- und Sprachstrukturen erfahrbar, der zu seiner extremen, typografischen, visuell-musikalischen Wortkunst führte.

In *a twilight's song* für Sopran und sieben Instrumente (1997) komponiert Pintscher das „Dazwischen“, ein Eindringen in Tonfall und Struktur der Dichtung, er zeichnet die Bildsprache des Poems nach, indem er ein „Integral der simulierten Räumlichkeit“ schafft. Ein im deutlichen Abstand zueinander platziertes Instrumentarium aus je zwei tiefen Streich- und Blasinstrumenten (Viola, Violoncello, Bassflöte, Bassklarinette), Schlagzeug, Harfe und Klavier lässt aus einem fast unhörbaren Wispern des Beginns einen Klangraum aus heterogenen Ereignissen erstehen – Geräuschhaftes, Schwebendes, Pulsierendes, Plosives, Atmen. In dessen Mitte bereitet die melodiose

Eröffnungsgeste einer großen Terz des-*f* der Bassflöte den Tonraum für den Sopran vor. Die Gesangsstimme deklamiert im besten Sinne, gewährt den Wortgebilden Raum, indem das Ensemble den Sprachklang auffächert, Resonanzen ausinstrumentiert. Pintscher ging es um ein „auskomponiertes Nachklingen von Impulsen, die sich antiphonisch im Raum bewegen. Reelles Nachklingen verschmilzt mit suggeriertem Nachklingen; eine Stimme fängt einen fremden Impuls auf und fixiert ihn, changiert ihn, transformiert ihn, schluckt ihn.“

Dabei zeichnet sie die Strukturen der Gedichtzeilen in oft weiten Intervallsprüngen, einem reduzierten melodischen Repertoire von Kerntönen nach. Mit einer prägnanten Intervallik etwa wird die Cummings' Text ritornellartig gliedernde Formel „and it is / dawn ... day ... dusk ... dark“ durch einen jeweils weiten Aufwärtssprung in ihrem emblematischen Charakter unterstrichen. Zwei Passagen gewähren fast expressionistische Ausbrüche: die Beschreibung der täglichen Betriebsamkeit und der „brutalen Gesichter“ ihrer Protagonisten mit einem aktionsreichen Ensemble und – in ganz entgegen gesetzter Ausdruckswelt – das weite Melisma, mit dem der Sopran die zentrale, eingangs skizzierte Spiegelszene illustriert. Doch findet all das in einem hermetischen Raum statt. Bei aller Bildhaftigkeit war das kompositorische Interesse, so Pintscher, „mit dem musikalischen Instrumentarium einen Kreis zu zeichnen“. Die Geschlossenheit der bogenförmigen Erzählung mit ihren rückläufigen Bildern findet ihre musikalische Entsprechung.

In jenem „ikonografischen Prinzip, wo den Worten selbst so viel Ausdruck innewohnt, den wir auch in sie hineinlesen können“, berührt sich, so Pintscher, die

schlichte Sprache in der Dichtung von Cummings mit dem *shir ha shirim*, dem biblischen Lied der Lieder, das er in *she-cholat ahavah ani* vertont: „Die Sprache ist sehr einfach, hochpoetisch und extrem angereichert mit Energie, Schönheit, Form. Und das erlaubt auch der Musik, hinzukommen zu dürfen, sie kann in die Worte eindringen, weil diese nicht wirklich für sich vertont werden, sondern als Objekte in dem großen Netzwerk des Klanges in ihrer Selbstbedeutung bestehen bleiben.“

Für Matthias Pintscher ist das *shir ha shirim*, „ein absolut verdichtetes Compendium von fast entgrenzten emotionalen Zuständen. Alle Gesänge erwecken den Eindruck, dass sie keinen Anfang oder kein Ende, keine Mitte haben, sondern es gibt einfach Ausdruckszustände, die in sich kreisen.“ Aus dem fünften Gesang stammt der Text, den Pintscher in seinem A-cappella-Werk komponiert. Jenes „she-cholat ahavah ani“ heißt übersetzt „wie liebeskrank bin ich“ und umreißt für den Komponisten als Kernsatz das Thema des Liebesgesanges. Nicht nur inhaltlich, sondern auch strukturell eröffnet der berühmte hebräische Text besondere Perspektiven. „Im Hebräischen sind 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.“

Jenes Kreisen, Wiederholen und Fortspinnen von Bildern von der abgrundtiefen Verzweigung bis zur ekstatischen Verzückung zeigt sich für Matthias Pintscher insbesondere für eine chorische Vertonung prädestiniert, da sich fortwährend die Erzählperspek-

tive ändert, was ein Spiel mit Farbwechseln evoziert. „Erstens kann man sagen, dass es ein großer Liebesgesang des Hashem, also Gottes, an sein erwähltes Volk Israel ist, zweitens ist es auch ein ganz weltliches Liebeslied. Es sind sozusagen Hochzeitscarmina, wobei die Perspektive des Singenden ständig wechselt, mal Mann, mal Frau, mal die Töchter von Jerusalem, so gibt es ständig ein Vexierspiel, von welcher Position gerade gesungen oder gesprochen wird.“

Für die Behandlung der Stimmen realisiert Pintscher einen ausschließlich gesungenen Vokalsatz, ohne phonetisches Aufbrechen der Sprache in einer Texturvorschlichthomophonenbiszum aufgefächerten Einzelstimmenklang. „Die Abstraktion im Klang

versuche ich im Tonsatz selbst zu finden, das heißt hauptsächlich in den Harmonien, in dem Aussparen, in der Perspektive von verschiedenen Lagen, die ich sehr bewusst einsetze, aber auch in einem sehr kammermusikalischen Tonsatz für den Chor: Wie eine Schrift in einem abstrakten Raum. So stelle ich mir vor, dass dieser Text eine Schrift in dem abstrakten Feld des Tonsatzes ist.“ In der Reduktion liegt der Reichtum. Fortgeschrieben wird hier das Interesse Pintschers an der fortlaufenden, in sich geschlossenen musikalischen Erzählung. Er formuliert ein klingendes Kontinuum, welches den Hörer einnimmt und ihm ein assoziationsreiches Erleben dieser vielschichtigen Klanglandschaft ermöglicht.

she-cholat ahavah ani (shir ha shirim V)

bati le-gani achoti challoh ariti mori im-besami achalti jari im-divshi shatiti jeini im-chalavi
ichlu reim shetu we shichru dodim:

ani jesheina we libbi-er kol dodi dophek pitchi-li achoti rajjati jonati tamati she-roshi nimla-tal
kevutsotaj resisei laijlah:

pashatti et-kuttonti eijchachah elbashena rachatsi et-raglaj eijchachah atanephem:
dodi shalach jado min-ha-chor umeajj ha-mu alaw:

kamti ani liphtoach le-dodi we jadajj natephu-mor we etsbotajj mor over al kapot ha-manul:
patachti ani le-dodi we dodi chamak avar naphshi jatseah vedabero bikashtihu we lo metsatihu
kerativ we lo anani:

metsahuni ha-shomrim ha-sowewim ba-ir hikuni phetsahuni naseu et-redidi mealajj shomereij
ha-chomot:

hishbati et-chem benot jerushalajim im-timtseu et-dodi ma tagidu lo she-cholat ahavah ani:
ma-dodech mi-dod ha-japha ba-nashim ma-dodech mi-dod she-kachah hishbatanu:
dodi tsach we dagul mervavah:

rosho ketem paz kevutsotav taltalim she-chorot kaorev:

eijnaw keijonim al-aphikeij majim rochatsot bechalaw joshewot al-milet:

le-chajaw kaarugat ha-bosem migdelot merkachim siphotav shoshanim notephot mor over:

jadaw gelileji sahaw memulaim ba-tarshish meav eshet shen meulephet sapirim:

shokav amudeij shesh mejusadim al-adneij-phaz mareihu ka-levanon bachur kaarasim:

chiko mantakim we chullo machamadim zeh dodi we zeh rej benot jerushalajim:

Das Hohelied Salomos (Fünfter Gesang)

Ich bin in meinen Garten gekommen, meine Schwester, meine Braut, habe meine Myrrhe gepflückt samt meinem Balsam, habe meine Wabe gegessen samt meinem Honig, meinen Wein getrunken samt meiner Milch.
Esset, Freunde; trinket und berauschet euch, Geliebte!

Ich schlief, aber mein Herz wachte. Horch! Mein Geliebter! Er klopf: Tue mir auf, meine Schwester, meine Freundin, meine Taube, meine Vollkommene! Denn mein Haupt ist voll Tau, meine Locken voll Tropfen der Nacht.

Ich habe mein Kleid ausgezogen, wie sollte ich es wieder anziehen? Ich habe meine Füße gewaschen, wie sollte ich sie wieder beschmutzen?

Mein Geliebter streckte seine Hand durch die Öffnung, und mein Inneres ward seinetwegen erregt.

Ich stand auf, um meinem Geliebten zu öffnen, und meine Hände troffen von Myrrhe und meine Finger von fließender Myrrhe an dem Griffe des Riegels.

Ich öffnete meinem Geliebten; aber mein Geliebter hatte sich umgewandt, war weitergegangen.
Ich war außer mir, während er redete. Ich suchte ihn und fand ihn nicht; ich rief ihn und er antwortete mir nicht.

Es fanden mich die Wächter, die in der Stadt umhergehen: sie schlugen mich, verwundeten mich; die Wächter der Mauern nahmen mir meinen Schleier weg.

Ich beschwöre euch, Töchter Jerusalems, wenn ihr meinen Geliebten findet, was sollt ihr ihm berichten?
Daß ich krank bin vor Liebe.

Was ist dein Geliebter vor einem anderen Geliebten, du Schönste unter den Frauen?
Was ist dein Geliebter vor einem anderen Geliebten, daß du uns also beschwörst?

Mein Geliebter ist weiß und rot, ausgezeichnet vor Zehntausenden.

Sein Haupt ist gediegenes, feines Gold, seine Locken sind herabwallend, schwarz wie der Rabe;

seine Augen wie Tauben an Wasserbächen, badend in Milch, eingefaßte Steine;

seine Wangen wie Beete von Würzkraut, Anhöhen von duftenden Pflanzen; seine Lippen Lilien, träufelnd von fließender Myrrhe;

seine Hände goldene Rollen, mit Topasen besetzt; sein Leib ein Kunstwerk von Elfenbein, bedeckt mit Saphiren;

seine Schenkel Säulen von weißem Marmor, gegründet auf Untersätze von feinem Golde; seine Gestalt wie der Libanon, auserlesen wie die Zedern;

sein Gaumen ist lauter Süßigkeit, und alles an ihm ist lieblich.

Das ist mein Geliebter, und das mein Freund, ihr Töchter Jerusalems!

Deutsche Übersetzung: Elberfelder Bibel 1905

$\frac{4}{4}$ poco agitato

143

SOLO **mf** (very agitated) **3**

S. I 1 hish - ba - ti et - chem be - not je - ru -

A. I 1-4 ha - chomot

5 **$fffpp$** **mf in p** **pp** **sub. mp**

6 hish ba ti

A. II 7 **$fffpp$** **mf in p** **pp**

8 hish - - ba - - - - -

$\frac{4}{4}$ poco agitato

1 **$fffpp$** **mf in p** **pp** **3**

T. I 2 hish - - ba

3 **$fffpp$** **mf in p** **pp**

4 hish - - ba

T. II 5-8 div. **pp**

a

1 **$fffpp$** **mf in p** **pp**

B. I 2 hish - - ba

3 **$fffpp$** **mf in p** **pp**

4 hish - - ba

B. II 5-8 div. à 4 **pp**

a

Words Like Islands

On Matthias Pintscher's *sonic eclipse*, *a twilight's song* and *she-cholat ahavah ani*

Marie Luise Maintz

Dreams in the mirror is the title of a biography of E.E.Cummings, and it refers to the multiple refraction of the real in the American author's poetry. This metaphor stands front-and-centre in the poem "the hours rise up putting off stars and it is," which Matthias Pintscher sets to music in the composition entitled *a twilight's song*: "in the mirror / i see a frail / man / dreaming / dreams / dreams in the mirror." This dreamer in the mirror might be the image of the poet, whose dreams become poems. In the text, he is part of a big-city scene upon which the observer (who may or may not be the dreamer himself) focuses in the manner of film sequences or a clearly drawn storyboard. "The Symbol of all Art is the Prism," noted Cummings. Much as a prism breaks white light apart into all of its coloured components, art aims to break apart "objective realism" and unfurl the multifarious glory that lies hidden within the (so to speak) seemingly real white light. According to the poet, art's method is that of deconstruction.

If one isolates the "dream in the mirror" metaphor—the reflected image of the man, his dreaming, his dream—one encounters, in this unfolding of a reality behind apparent reality, something quite essential to Matthias Pintscher's compositional practice. Pintscher's exploration of the broad repertoire of possible sounds can be described as a systematic quest for expressive means beyond those which are obvious. It is just such multiple refraction that forms the basis for the cycle of the four *Studies for Treatise on the veil* (2004–09). For their part, they are inspired

by the large-format painting by Cy Twombly in which sign-like images are veiled with overpainting and blurring. Pintscher's musical corollary to this process is how he releases the sonority of a stringed instrument (prepared with a metal clamp) to a point where it nearly dissolves.

In the three-part ensemble cycle *sonic eclipse* (2009–10), another theme of the compositional process is auditory masking as a step-by-step process of concealment. The solo instrument featured in the work's first part, *celestial object I*, is the trumpet, with the horn taking up this role in *celestial object II*. Part three, *occultation*, interlinks the two solo instruments, which in turn proceed to integrate themselves fully with the rest of the ensemble. In search of a metaphor for this process, Pintscher hit upon the phenomenon of the eclipse—in which celestial bodies overlap and cast their shadows upon one another at the moment of complete coverage. "I was interested in examining the repertoire of two instruments which are very different but still belong to the same family, thereby emphasizing the contrasts between their respective sounds. This fully heterogeneous repertoire of sound and form is gradually drawn together and made to overlap, ultimately involving the entire ensemble; the result is everything's being melded into one voice, one instrument and one sonic gesture—which thereafter proceeds to fall back apart. In a metaphorical sense, this is precisely what happens in an eclipse."

In *celestial object I*, concise and tonelessly blown

particles from the solo trumpet develop into a dialogue with the ensemble which resembles a step-by-step process of cooptation: this first takes place in the manner of a responsory, and subsequently as an increasing mutual build-up in which the surrounding instruments virtually absorb the sound of the trumpet, re-colouring it and allowing it to echo. The trumpet's material ranges from the impulse-giving gesture of the beginning to virtuoso coloraturas. The horn of *celestial object II*, on the other hand, draws grand melodic lines. Its material includes passages in the softest possible dynamic, the use of various playing techniques, and broadly sweeping arcs of great expressivity. Compared with the horn, however, the trumpet plays in a more experimental and virtuosic manner. These two opposites are ultimately brought together as a kind of synthesis in *occultation*. As Pintscher describes it, the musical material from the first two parts of the cycle is "condensed and overlaid. The two repertoires are combined, melded and exchanged in the manner of a *stretto* passage. And they come quite close so as to cover each other in a way that is nearly complete." The exploration, mutual infiltration and interlinking of their respective sonic repertoires spreads instantly to the entire ensemble, a process which repeatedly culminates in massive collective explosions.

From twilight to twilight and from morning to evening is the range spanned by *a twilight's song* and the E.E.Cummings poem upon which it is based. Stars, dreams, poems and songs are all denizens of the nocturnal realm, and the transition to daytime makes them all grow pale in the dawning light. The ensuing diurnal routine is where dreams are destroyed. The

dream is the vision of a consummate, actually existing reality that the daytime world covers over: this is the very essence of Cummings' poetological concept. It is during the in-between, the transition, the twilight, that these opposites can be experienced. The language chooses clear images and emotions that are simple like signs. But the various statements are set in motion all the same, and they grow puzzling as their meanings shift via simple word-order changes, ellipses, jumps between lines and pauses. The flow of the language is set to a rhythm, structured, slowed. "the hours rise up putting off stars it is" was published in 1923 as *Impression IV* in the collection *Tulips and Chimneys*, the earliest book of poetry exclusively by Edward Estlin Cummings (1894–1962). This book reveals the nascence of that way of treating of poetic and linguistic structures which was to so strongly characterise Cummings' work—a mode of writing which would later lead to his extreme brand of typographically and visually/musically characterised linguistic art.

In *a twilight's song* for soprano and seven instruments (1997), Pintscher composes the "in-between", a penetration of the poem's inflection and structure; the pictorial language is re-sketched via the creation of an "integral of the simulated spatiality". An instrumental ensemble comprising two low bowed instruments and two wind instruments (viola, violoncello, bass flute and bass clarinet)—these placed at a considerable distance to one another—as well as percussion, harp and piano, begins with nearly inaudible whispering and proceeds to conjure up an incipient sonic space consisting of heterogeneous events: rasping, floating; pulsations, plosives, breathing. At its centre, the bass flute's melodious opening gesture of a major

third (D-flat and F) prepares the register of the soprano. The vocalist then commences a thoroughly classic declamation, with the ensemble making space for the verbal formations by spreading out the language's individual sounds in a fan-like manner and lending support to various resonances. Pintscher's aim was for a "composed resonance of impulses which move antiphonically within the space. Actual reverberation blends with suggestions thereof; one voice takes up an external impulse and establishes it, shifts it, transforms it, swallows it."

In doing so, the soprano traces the structures of the poem's lines via interval-leaps that are often quite wide, using a reduced melodic repertoire of core pitches. Each repetition of the ritornello-like formula which structures Cummings' text—"and it is / dawn... day ... dusk ... dark"—is underlined in its emblematic character with a large, intense-sounding, upward leap. Two passages give rise to virtually expressionistic outbursts: these serve to describe the routine daytime bustle and the "brutal faces" of its protagonists with an action-packed ensemble passage and—evoking a thoroughly contrasting expressive world—the broad melisma with which the soprano illustrates the central, aforementioned mirror-scene. But all this takes place within a hermetically sealed space. Despite all this programmatic descriptiveness, Pintscher's compositional interest was "to form a circle with the musical means." The self-contained quality of the arc-like narrative, with its retrograde images, is given a musical equivalent.

It is in its "iconographic principle in which the words are so expressive that we can even read into them," Pintscher says, that the simple language of

Cummings' poem approaches that of the *shir ha shirim*, the Biblical *Song of Songs*, which he sets to music in *she-cholat ahavah ani*: "The language is quite simple, highly poetic and powerfully charged with energy, beauty and form. That is what permits the addition of music. Music can penetrate the words, as these are not really set to music in their own right—they much rather remain intact in their own meanings, as objects within the overall network of sound."

For Matthias Pintscher, the *shir ha shirim* is "a supremely condensed compendium of nearly boundless emotional states. All its sections give the impression of having neither beginning, nor end, nor middle, simply being modes of expression that circle one another." It is from the fifth song that the Pintscher took the text for his a cappella piece. The words "she-cholat ahavah ani" translate as "how lovesick am I", and for the composer this is a core sentence which sums up the topic of the love song. Not only in terms of content, but also structurally, the famous Hebrew text opens up very special perspectives. "In Hebrew, words are like islands or sources of energy, since everything in the language is derived from short root words. For a musician or a composer, this represents the opportunity to delve deep into the words' connotations, since one can oneself shape the flow, the route between the individual words, each one of which is like an object."

To Pintscher, such circling, repetition and continuation of images ranging from abysmal despair to ecstatic delight is practically predestined for a choral setting due to constant shifts in narrative perspective which present an opportunity to play with changing timbres. "First, one can say that it is a great song of love by Hashem, in other words God, to his chosen

people of Israel; second, it is also a consummate secular love song. These are wedding *carmina*, so to speak, with the perspective of those singing constantly changing—it's sometimes a man, then a woman, then the daughters of Jerusalem. This gives rise to the constant, puzzling question of from just whose perspective the singing or speech is coming."

In his treatment of the various vocal parts, Pintscher realises an exclusively sung vocal setting that does without any phonetic dissection of the language; the texture ranges from simple homophony to the fanned-out sound of several solo voices. "I try to arrive at an abstract quality of sound via the writing itself—in other words, mainly through the harmonies, through omissions, through the perspective of various registers which I use quite deliberately, as well as with a very chamber music-like setting for the choir: like a piece of writing in an abstract space. That's is how I imagine it—that this text is a piece of writing situated within the abstract field of the musical setting." The richness here lies in reduction, and it represents a continuation of Pintscher's interest in continuous, self-contained musical narrative. He formulates a sonic continuum which captivates the listener and affords him or her an associative experience of this multilayered soundscape.

"the hours rise up putting off stars and it is" >
from COMPLETE POEMS: 1904-1962, by E. E. Cummings,
Edited by George J. Firmage, is used with the permission of
Liveright Publishing Corporation,
Copyright © 1923, 1951, 1991 by the Trustees for the
E. E. Cummings Trust.
Copyright © 1976 by George James Firmage.

a twilight's song

the hours rise up putting off stars it is
dawn
into the street of the sky light walks scattering poems

on earth a candle is
extinguished the city
wakes
with a song upon her
mouth having death in her eyes

and it is dawn
the world
goes forth to murder dreams....

i see in the street where strong
men are digging bread
and i see the brutal faces of
people contented hideous cruel happy

and it is day,
in the mirror
i see a frail
man
dreaming
dreams
dreams in the mirror

and it
is dusk on earth
a candle is lighted
and it is dark.

the people are in their houses
the frail man is in his bed
the city

sleeps with death upon her mouth having a song
in her eyes
the hours descend,
putting on stars ...

in the street of the sky night walks scattering
poems

e. e. cummings

5/4 (questa misura quasi colla parte)

1 sho

2 *pp* (poco)

S. I. 3 *(poco)* tal-ta-lim

4 *pp* cij

5/4 (questa misura quasi colla parte)

B. II 5-8 *mf* *sub. pp* (very lightly and eery) *ppp*

cho - rot ka - o - rev

5/4 *poco accelerando* *sub. mp* *più svelto, giocoso e leggermente* 3

2 she

S. I. 3 *pp* *poco* naw

4 *(pp)* naw

S. II 5-8 uniti *mp* *pp* cij

she-cholat ahavah ani (page 22) © Bärenreiter-Verlag, Kassel

Des paroles comme des îles

À propos de *sonic eclipse*, *a twilight's song* et *she-cholat ahavah ani* de Matthias Pintscher

Marie Luise Maintz

Une biographie d'Edward Estlin Cummings (1894-1962) porte le titre de *Dreams in the Mirror*, en indiquant la réfraction multiple du réel dans la poésie de l'Américain. Cette image est aussi au centre du poème *the hours rise up putting off stars* et *it is que* Matthias Pintscher fait entendre dans *a twilight's song* : « dans le miroir/je vois un homme/fragile/révant/rêves/rêves dans le miroir ». Le vers apparaît dans la vision d'une scène urbaine, captée par l'observateur (qui n'est peut-être pas le rêveur lui-même) comme les différentes séquences d'un film ou d'une bande dessinée aux contours précis. Cummings notait : « Le symbole de tout art est le prisme » : exactement comme le prisme réfracte la lumière blanche avec ses composantes de couleur, le but de l'art sera de déployer l'éclat multiple d'un « réalisme objectif » caché dans cette lumière. La méthode, dit le poète, relève d'une déconstruction.

Si l'on isole cette image des « rêves dans le miroir », le reflet d'un homme, de sa rêverie, de son rêve, on saisit un trait caractéristique de l'écriture de Pintscher, comme déploiement d'une réalité située derrière ce qui frappe le regard. L'exploration d'un répertoire de gestes sonores peut être considérée également comme la recherche de possibilités expressives qui ne se donnent pas au premier abord. On rencontre cela dans le cycle *Studies for Treatise on the veil* (2004-09), quatre études « sur le voile » qui s'inspirent des tableaux de grand format de Cy Twombly, où une écriture faite de signes est voilée par d'autres couches ou par des effacements. À cela correspond ici un

procédé musical d'ouverture/voilement du son puis que la sonorité des instruments à cordes est dénaturée au moyen de sourdines métalliques.

Dans le cycle *sonic eclipse* (2009-10) ce recouvrement est également un thème compositionnel, et il se réalise de manière progressive. Dans la première partie, intitulée *celestial object I*, la trompette est soliste, tout comme le cor dans la seconde, alors que la suivante, *occultation*, réunit les deux pour les fondre avec l'ensemble. Pintscher a trouvé l'image de cet agencement dans le phénomène de l'éclipse, où deux corps célestes se recouvrent et s'obscurcissent complètement pendant un moment. « Ce qui m'intéressait, c'était d'analyser le répertoire de deux instruments différents qui appartiennent pourtant à la même famille et de les faire sonner de façon très différente. Ces deux répertoires de sons et de figures tout à fait hétérogènes sont ensuite lentement rapprochés l'un de l'autre puis happés par l'ensemble, si bien que tout se fond en une seule voix, un seul instrument ou geste sonore, pour se défaire ensuite de nouveau. Cela correspond exactement à l'image de l'éclipse ».

À partir de quelques particules jouées à la trompette, préférés avec du souffle, sans hauteurs reconnaissables, naît ainsi dans *celestial object I* un dialogue avec l'ensemble qui ressemble à un empêtement progressif : c'est d'abord un répons, puis une intensité croissante qui aspire le son de la trompette et le réfracte avec d'autres couleurs. Le répertoire de la trompette va des impulsions du début jusqu'à des

ornements virtuoses. Dans *celestial object II* le cor trace en revanche de longues lignes mélodiques : ses gestes vont de modes de jeu à peine audibles jusqu'à la grande arche expressive, alors que la trompette joue des figures plus expérimentales et volubiles. Ces contraires se rejoignent dans le dernier mouvement, à la manière d'une synthèse : les matériaux des premières sections sont « superposés et rendus plus denses. Comme dans une strette, les deux répertoires vont être combinés, fusionnés, intervertis. Ils se rapprochent tellement que cette superposition est presque exacte ». L'exploration, le pénétration et l'imbrication du répertoire de gestes sonores gagne ensuite tout l'ensemble et débouche sur des coups massifs qui reviennent régulièrement.

De crépuscule à crépuscule, du matin au soir, voilà la courbe de *a twilight's song* et du poème de Cummings dont il s'inspire. À la nuit appartiennent les étoiles, les rêves, les poésies, les chants, tout ce que le passage vers le jour fait pâlir : les affaires quotidiennes détruisent les rêves. Le rêve est alors vision d'une réalité totale, que le monde nous cache : c'est là la clef de la conception poétique de Cummings. Dans l'entre deux, dans le passage, cette contradiction peut être vécue. Le langage poétique repose sur des images et des émotions clairement dessinées et simples, et pourtant les vers deviennent énigmatiques : les significations se brouillent grâce à de simples interventions de mots, des ellipses, des sauts à la ligne, des césures. Le flux de la langue est soumis au rythme, ordonné, ralenti. « the hours rise up putting off stars it is » a été publié en 1923 sous le titre *Impression IV* dans *Tulips and Chimneys*, le tout premier recueil de Cummings : on y assiste aux débuts de son trai-

tement si inventif avec les structures linguistiques et poétiques, qui allait le mener ensuite vers un art verbal très radical, jouant sur la typographie et un jeu aussi bien visuel que sonore.

Dans *a twilight's song* pour soprano et sept instruments (1997) Pintscher compose l'« entre deux » en investissant le ton et la structure de la poésie : la forme du poème sera retracée à travers ce qu'il nomme « l'intégrale d'une spatialité simulée ». L'ensemble est divisé en deux groupes séparés dans l'espace, avec à chaque fois deux instruments graves (altos, violoncelles, flûtes basses, clarinettes basses), percussion, harpe et piano. L'espace sonore est dessiné au début par des chuchotements presque inaudibles faits d'éléments hétérogènes – des bruits, des gestes suspendus, des pulsations, des plosives, du souffle. On y saisit un geste d'ouverture, la tierce majeure *ré* bémol/*fa* de la flûte basse, qui ouvre l'espace pour la soprano. La voix déclame ici, au meilleur sens du mot, elle donne de la place aux figures verbales, alors que l'ensemble déploie leurs sonorités, en instrumentant les résonances de la langue. Pintscher voulait « une résonance composée d'impulsions qui traversent l'espace et se déplacent comme en répons. L'écho réel fusionne avec un écho suggéré ; une voix peut attraper une impulsion venue d'ailleurs pour la fixer, la colorier, la transformer, l'avalier ».

La musique redessine alors la structure des lignes du poème avec des intervalles larges et un répertoire mélodiquement réduit à des hauteurs centrales. Par exemple, des intervalles ascendants soulignent de façon emblématique et toujours reconnaissable la formule « and it is/dawn... day... dusk... dark » qui revient dans le poème comme une ritournelle. À deux reprises surviennent des explosions presque expres-

sionnistes : lors de la description de l'affairement diurne et de la « brutalité des visages » par un ensemble qui s'agit, et, tout à l'opposé quant au caractère, avec un long mélisme par lequel la soprano illustre la scène au miroir dont il a déjà été question. Tout cela se déroule pourtant au sein d'un espace hermétique. Malgré ce flux des images, Pintscher voulait « dessiner un cercle grâce à l'instrumentarium musical. L'arche de la narration qui revient sur elle-même et utilise des images récurrentes trouve ainsi une correspondance musicale ».

À travers « un principe iconographique où les mots recèlent une telle expressivité que nous pouvons aussi projeter du sens sur eux » le langage simple de la poésie rejoint, selon Pintscher, le *shir ha shirim*, le *Cantique des cantiques* de la Bible qu'il a mis en musique dans *she-cholat ahavah ani*. « Le langage est très simple, extrêmement poétique, enrichi d'énergie, de beauté, de forme. Ceci permet également à la musique de d'y accéder, elle peut pénétrer dans les paroles puisqu'elles sont des objets dans un grand réseau sonore et conservent leur valeur propre ».

Pour le compositeur, *shir ha shirim* représente « un répertoire très dense d'états émotionnels presque éclatés. Tous les chants donnent l'impression qu'ils n'ont ni début, ni milieu, ni fin, il y a simplement des émotions qui tournent sur elles-mêmes ». Le texte mis en musique par Pintscher dans cette œuvre *a capella* provient du cinquième chant. *she-cholat ahavah ani* signifie « mort d'amour pour toi », phrase qui résume pour lui le thème du cantique. Ce texte ouvre des perspectives qui ne tiennent pas seulement au contenu mais sont aussi d'ordres structurel: « En hébreu, les mots sont comme des îles, des noyaux d'énergie,

puisque tout est déduit de racines brèves. Pour un musicien ou compositeur cela représente la chance de pouvoir entrer en profondeur dans la connotation des mots, car on peut concevoir soi-même le flux, les chemins entre les paroles, qui sont comme des objets ».

Ces répétitions, girations ou variations d'images vont d'un immense désespoir vers un ravissement extatique et suggèrent surtout selon Pintscher une musique pour chœur puisque la perspective narrative change en permanence, ce qui évoque un jeu avec des couleurs mouvantes. « On peut dire tout d'abord qu'il s'agit d'un chant d'amour du *hashem*, c'est-à-dire de Dieu, à Israël, son peuple élu, et ensuite que c'est aussi un chant d'amour tout à fait profane. Ce sont des chants de noces en somme, à partir d'une perspective qui change, tantôt c'est l'homme qui parle, tantôt la femme, tantôt encore les filles de Jérusalem ; c'est un perpétuel jeu d'illusions quant à la voix narrative qui chante ou parle ».

Le traitement des voix recourt exclusivement au chant, sans aucune décomposition phonétique, et à une texture qui va de la simple homophonie à une ouverture en éventail des voix isolées. « J'essaie de trouver l'abstraction sonore dans l'écriture elle-même, c'est-à-dire surtout dans les accords, dans les blancs, dans la perspective entre les différentes voix que j'emploie de manière très concertée et aussi dans une écriture pour le chœur qui va vers la musique de chambre. C'est comme une écriture dans un espace abstrait. J'imagine ainsi que ce texte est comme une écriture inscrite dans le champ abstrait de la composition musicale ». À travers cette réduction se révèle une richesse. L'intérêt de Pintscher pour une narration musicale continue et cohérente en soi se vérifie

encore : il propose un continuum sonore qui enveloppe l'auditeur et lui permet une exploration riche en associations d'un paysage sonore au relief complexe.

Matthias Pintscher

Matthias Pintscher wurde 1971 im nordrhein-westfälischen Marl geboren und studierte Komposition bei Giselher Klebe und Manfred Trojahn. Prägend waren auch die Begegnungen mit Hans Werner Henze, der ihn 1991 und 1992 nach Montepulciano einlud, sowie mit Helmut Lachenmann, Pierre Boulez und Peter Eötvös.

Unter den Auszeichnungen waren u. a. der 1. Preis beim Kompositionswettbewerb Hitzacker (1992), der Rolf-Liebermann-Preis und der Opernpreis der Körber-Stiftung Hamburg (1993 und 1996), der Prix Prince Pierre de Monaco (1999), der Kompositionspreis der Salzburger Osterfestspiele und der Hindemith-Preis des Schleswig Holstein Musikfestivals (2000). 2002 erhielt er den Hans-Werner-Henze-Preis (Westfälischer Musikpreis).

Erstes internationales Aufsehen erregte Pintscher mit der Oper *Thomas Chatterton* an der Dresdner Semperoper (1998), später mit seiner zweiten Oper *L'espace dernier* an der Opéra National de Paris (2004). Seitdem hat er sich mit bedeutenden Kompositionen für wichtige Interpreten und Orchester weltweit einen Namen gemacht.

Er war 2002 „Composer in residence“ beim Cleveland Orchestra, in der folgenden Saison beim Konzerthaus Dortmund, 2005 beim Lucerne Festival, 2006/07 beim RSO Saarbrücken und 2007/08 in der Kölner Philhar-

monie, 2008/09 beim RSO Stuttgart des SWR und ab 2010 „Artist-in-Association“ beim BBC Scottish Symphony Orchestra. Als Dirigent arbeitet Matthias Pintscher regelmäßig mit bedeutenden Orchestern und Ensembles in Europa und den USA. Seit 2007 ist Matthias Pintscher künstlerischer Leiter des Heidelberger Ateliers beim Festival „Heidelberger Frühling“. Von 2007-2009 war er Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in München, seit 2010 an der New York University.

Matthias Pintscher was born in Marl in North Rhine-Westphalia, Germany, in 1971 and studied composition with Giselher Klebe and Manfred Trojahn. Formative influences were his encounters with Hans Werner Henze, who invited him to Montepulciano in 1991 and 1992, and with Helmut Lachenmann, Pierre Boulez and Peter Eötvös.

Awards include first prize in the Hitzacker Composition Competition (1992), the Rolf Liebermann Prize and the Opera Prize from the Körber Foundation Hamburg (1993 and 1996), the Prince Pierre de Monaco Prize (1999), Composition Prize from the Salzburg Easter Festival and the Hindemith Prize from the Schleswig Holstein Music Festival (2000). In 2002 he was awarded the Hans Werner Henze Prize (Westphalian Music Prize).

Pintscher first came to international attention with the opera *Thomas Chatterton* at the Semper Opera, Dresden (1998), and later with his second opera *L'espace dernier* at the Opéra National de Paris (2004).

He was composer-in-residence with the Cleveland Orchestra in 2002, the following season at the Konzerthaus Dortmund, at the Lucerne Festival in 2005, with the Radio Symphony Orchestra Saarbrücken from 2006 to 2007, at the Philharmonie, Cologne from 2007 to 2008 and at the RSO Stuttgart from 2008 to 2009. From 2010 onwards Pintscher is "Artist-in-Association" at the BBC Scottish Symphony Orchestra. As a conductor, Matthias Pintscher works regularly with leading orchestras and ensembles in Europe and the USA. From 2007 to 2009 he was Professor of Composition at the University of Music and Performing Arts Munich and since 2010 at the New York University.

Matthias Pintscher est né en 1971 à Marl en Rhénanie-du-Nord-Westphalie et il a fait des études de la composition auprès Giselher Klebe et Manfred Trojahn. Les rencontres avec Helmut Lachenmann, Pierre Boulez, Peter Eötvös ainsi que celui avec Hans Werner Henze en 1991 et 1992 à Montepulciano ont marqué le compositeur.

Il a reçu entre autre le premier prix du concours de composition Hitzacker (1992) ; le Prix Rolf-Liebermann et le prix d'opéra de la fondation Körber Hambourg (1993 et 1996), le Prix Prince Pierre de Monaco (1999), le prix pour la composition des Salzburger Osterfestspiele et le Prix Hindemith du Schleswig Holstein Musikfestival (2000). En 2002 il a reçu le Prix Hans Werner Henze (Le prix musical de la Westphalie).

Il a eu son premier succès international avec son opéra *Thomas Chatterton* à la Semperoper de Dresde, puis avec son deuxième opéra *L'espace dernier* à l'opéra National de Paris (2004).

Il était compositeur-en-résidence du Cleveland Orchestra en 2002, la saison suivante du Konzerthaus Dortmund, en 2005 du Lucerne Festival, en 2006/07 du RSO Sarrebruck, et en 2007/08 de la Philharmonie de Cologne et en 2008/09 du RSO Stuttgart. Dès 2010 il est « artiste en association » du BBC Scottish Symphony Orchestra. Matthias Pintscher travaille comme chef d'orchestre régulièrement avec des orchestres et des ensembles importants en Europe et aux Etats-Unis. Depuis 2007 Matthias Pintscher est également le directeur musical de l'Atelier de Heidelberg du festival « Heidelberger Frühling ». De 2007 à 2009 il était professeur de composition à l'Ecole supérieure de la musique et du théâtre à Munich et dès 2010 il donne des cours à l'Université de New York.

37

f.

ob.

cl. in Bb

b. cl. in Bb
ff

cbas.
pp

solo trp. in F

solo tpt. in C

tbn.
ord. *frull.* *ppp*

trp.
alla tavola dolce *pp* - *f.s.*

perc.
pp

I

II

(pochissimo crescendo)

3 **4** **3**

frull.

quasi niente

ppp

pp

ppp

ppp

poco frull. *d.3* *d.3*

(pedal notes)

ppp

pp

sim. *- f.s.*

146

fl.

ob.

cl. in B

b. cl. in B

cbasn.

solo trp. in F

solo trp. in C

trn.

trp.

prn.

2db.

perc.

4

frull.

pp

ff >

quasi improvvisando
frull.

trata in fagotto

ff

p

ff

f

ff >

f

ff

p

ff

f

ff

f

ff

ff

alla tavola

ff

(8****)

ff

f

ff

mf

f

mf < *ff* >

slide over the edge of the tamtam
with the triangle beater

mf

ff

f (ma non troppo)

ppp

auto medio

campani

Lx

Lx

Lx

(4)

slide over the edge of the tamtam
with the triangle beater

sonic eclipse - occultation (page 35) © Bärenreiter-Verlag, Kassel

Marcus Creed

Der Dirigent ist an der Südküste Englands geboren und aufgewachsen. Er begann sein Studium am King's College in Cambridge. Weitere Studien führten ihn an die Christ Church in Oxford und die Guildhall School in London.

Seit 1977 lebt Marcus Creed in Berlin. Stationen seiner Arbeit waren die Deutsche Oper Berlin, die Hochschule der Künste sowie die Gruppe Neue Musik und das Scharoun Ensemble.

Von 1987 bis 2001 war Marcus Creed künstlerischer Leiter des RIAS-Kammerchores. 1998 folgte er einem Ruf auf eine Dirigierprofessur an der Musikhochschule Köln. Seit 2003 ist Marcus Creed künstlerischer Leiter des SWR Vokalensembles Stuttgart.

Neben der Leitung internationaler Profichöre ist für Marcus Creed die Zusammenarbeit mit der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Freiburger Barockorchester und Concerto Köln wesentlicher Bestandteil seiner Konzerttätigkeit.

Marcus Creed ist regelmäßiger Gast bei internationalen Festivals der Alten und Neuen Musik. Seine CD-Veröffentlichungen wurden für ihre stilssicheren und klangsensiblen Interpretationen mit internationalen Auszeichnungen prämiert, darunter der Preis der deutschen Schallplattenkritik, der Edison Award, der Diapason d'Or oder der Cannes Classical Award.

Was born and raised on the south coast of England. He began his studies at King's College in Cambridge. Further studies took him to Christ Church in Oxford and the Guildhall School in London.

Marcus Creed began living in Berlin in 1977. Stations along his way have been the Deutsche Oper, Hoch-

schule der Künste, as well as the Gruppe Neue Musik and the Scharoun Ensemble.

From 1987 to 2001, Marcus Creed was artistic director of the RIAS Chamber Choir. In 1998, he accepted a call to take up the position of professor of conducting at the Musikhochschule in Cologne. Since 2003, Marcus Creed he has been artistic director of the SWR Vokalensemble Stuttgart.

Besides conducting international radio-choirs, his work together with the Akademie für Alte Musik Berlin, the Freiburger Barockorchester and the Concerto Köln formed an important part of his concert activities.

Marcus Creed has been regular guest at international festivals of ancient and contemporary music. Many of his CD releases have been awarded international prizes including the Edison Award, the Diapason D'Or and the Cannes Classical Award.

Le chef d'orchestre est né et grandit à la côte méridionale de l'Angleterre. Il a commencé ses études au King's College de Cambridge. Des études ultérieures l'ont mené à la Christ Church à Oxford et à la Guildhall School à Londres.

Depuis 1977 Marcus Creed a vécu à Berlin. Des étapes différentes de son travail étaient la Deutsche Oper Berlin, la Hochschule der Künste ainsi que le Groupe Neue Musik et le Scharoun Ensemble.

De 1987 à 2001 il était le directeur musical du RIAS-Kammerchor. En 1998 il a accepté un professorat de la direction de la Musikhochschule Köln. Dès 2003 Marcus Creed est le directeur musical du SWR Vokalensemble Stuttgart.

A part de la direction des chorales professionnelles la collaboration avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, le

Freiburger Barockorchester et le Concerto Köln font des éléments importants de ses activités musicales. Marcus Creed est régulièrement invité par des festivals internationaux de la musique ancienne et contemporaine. Ses publications de CD ont reçu, entre autre, le Preis der deutschen Schallplattenkritik, l'Edison Award, le Diapason d'Or et le Cannes Classical Award pour ses interprétations fines.

Marisol Montalvo

Le Monde nennt Marisol Montalvo in der Titelrolle der Oper *Lulu* „eine wahrhafte Offenbarung“ und verlautbart nach der Aufführung an der Opéra National de Paris, dass „die amerikanische Sopranistin echte Bühnen- und Stimmenpräsenz besitzt und die strapaziöse Rolle mit unglaublicher Intensität vollführt.“ Die anspruchsvolle Berg Rolle wurde für sie zu einem zentralen Werk in ihrem Repertoire an vielen der weltbesten Häusern, inklusive der Deutschen Oper Berlin, dem Teatro de la Maestranza und der Opéra de Toulouse.

Marisol Montalvo wurde ebenso gelobt für Aufführungen innerhalb einer weiten Bandbreite ihres Opernrepertoires. Sie verbindet eine starke Zusammenarbeit mit Christoph Eschenbach und dem Philadelphia Orchestra, seit den Aufführungen von Pintschers *Hérodiade-Fragmente* und Mahlers *8. Symphonie* in der Carnegie Hall anschloss. Als gefragte Pintscher-Interpretin sang sie seine *Hérodiade-Fragmente* mit der Deutschen Radiophilharmonie Saarbrücken, dem Orchester des Mitteldeutschen Rundfunks, in einem BBC Promenade Concert und in München, Paris und London; sowie Pintschers *a twilight's song* und die Deutschlandpremiere von

L'espace dernier mit der Alten Oper Frankfurt und in Hamburg mit seinem Werk *Lieder und Schneebilder*.

Le Monde calls Marisol Montalvo “a true revelation” as the title role in *Lulu* exclaiming that “The American soprano possesses real stage and vocal presence, and executes the exhausting role with incredible intensity” following performances at the Opéra National de Paris. The demanding Berg role has grown to be a centerpiece of the soprano's repertoire at many of the world's finest houses including the Deutsche Oper Berlin, Teatro de la Maestranza, Opéra de Toulouse. Marisol Montalvo has received equal praise for performances within a wide range of operatic repertoire. She has enjoyed a strong collaborative relationship with Christoph Eschenbach and the Philadelphia Orchestra, having previously joined the orchestra for Pintscher's *Herodiade Fragmente* and Mahler's *Symphony No. 8* at Carnegie Hall. A sought-after interpreter of Pintscher's compositions, she has also performed his *Herodiade Fragmente* with Deutsche Radiophilharmonie Saarbrücken, Mitteldeutscher Rundfunk Orchester, in a BBC Promenade Concert, and in performances in Munich, Paris and London; as well as the composer's *a twilight's song* and the German premiere of *L'espace dernier* with Alte Oper Frankfurt and in Hamburg along with his *Lieder und Schneebilder*.

Le Monde s'appelle Marisol Montalvo « une vraie révélation » pour son rôle principal dans *Lulu* à l'Opéra National de Paris en déclarant que « la soprane américaine possède une vraie présence autant vocal que sur scène et elle interprète le rôle épuisant dans une façon extrêmement intense. » Le rôle exigeant

de Berg est devenu une pièce centrale dans le répertoire du soprano aux meilleures maisons du monde, parmi eux la Deutsche Oper Berlin, le Teatro de la Maestranza et l'Opéra de Toulouse.

Marisol Montalvo a reçu beaucoup de compliments pour ses interprétations d'un grand répertoire d'opéra. Elle a apprécié une relation fortement collaborative avec Christoph Eschenbach et le Philadelphia Orchestra dont elle s'est jointe précédemment pour *Herodiade Fragmente* de Pintscher et la *Symphonie No. 8* de Mahler à la Carnegie Hall. Comme une interprète recherchée pour les compositions de Pintscher elle a chanté son *Herodiade Fragmente* aussi avec le Deutsche Radiophilharmonie Saarbrücken, le Mitteldeutscher Rundfunk Orchester, pendant un concert de promenade de la BBC et lors des concerts à Munich, Paris et Londres. Elle a également interprété *a twilight's song* de Pintscher ainsi que la première allemande de *L'espace dernier* à l'Alte Oper Frankfurt et à Hambourg, ensemble avec ses *Lieder und Schneebilder*.

Gareth Flowers

Ursprünglich aus Arlington, Virginia, lebt der amerikanische Trompeter Gareth Flowers seit 2000 in New York.

Er studierte an der Juilliard School und spielte sein Debüt im Lincoln Center mit dem Juilliard Orchester mit Haydns Trompeten Konzert in 2003. Im selben Jahr begann er mit dem ICE aufzutreten und machte sich so einen Namen als Interpret von Neuer Musik. In der Folge trat er mit dem San Francisco Symphony, dem New York Philharmonic, dem Philadelphia Orchestra, dem Baltimore Symphony, dem Seoul

Philharmonic und dem American Symphony Orchestra auf. Daneben tritt er im kleineren Rahmen mit dem IRIS Orchestra, der Camerata Pacifica, den Knights und der Blechbläsergruppe TILT auf. Er spielte unter anderem Aufnahmen für John Adams, Philip Glass, Anthony Braxton, David Byrne, Anthony Coleman und duYun ein. Außerdem schreibt und produziert er elektro-akustische Musik unterschiedlicher Richtungen.

Originally from Arlington, Virginia, American trumpeter Gareth Flowers has lived in New York since 2000. He studied at the Juilliard School, and made his Lincoln Center debut performing Haydn's trumpet concerto in 2003 with the Juilliard Orchestra. In the same year, he began performing with ICE, earning a reputation in contemporary music that has led him to play with the San Francisco Symphony, New York Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Baltimore Symphony, Seoul Philharmonic, and American Symphony Orchestra. He greatly enjoys making music on a more intimate scale as well, and has performed with the IRIS Orchestra, Camerata Pacifica, the Knights, and the TILT brass band. He has recorded for John Adams, Philip Glass, Anthony Braxton, David Byrne, Anthony Coleman, duYun, and many others. He also writes and produces electro-acoustic music in a variety of styles.

À l'origine d'Arlington, Virginia, le trompettiste américain Gareth Flowers vit à New York dès 2000.

Il a étudié à la Juilliard School et il a débuté au Lincoln Center en jouant le concert pour trompette d'Haydn en 2003 avec le Juilliard Orchestra. Dans la même année il a commencé la collaboration avec le ICE ce qui lui a porté une bonne réputation dans la musi-

que contemporaine. Il joue maintenant avec le San Francisco Symphony, le New York Philharmonic, le Philadelphia Orchestra, le Baltimore Symphony, le Seoul Philharmonic et le American Symphony Orchestra. Il aime également faire de la musique dans un cadre plus intime et il a joué avec le IRIS Orchestra, la Camerata Pacifica, the Knights et le TILT brass band. Il a fait des enregistrements pour John Adams, Philip Glass, Anthony Braxton, David Byrne, Anthony Coleman, du Yun et beaucoup d'autres. En plus, il compose et produit aussi de la musique électroacoustique des styles divers.

David Byrd-Marrow

Geboren in Atlanta, Georgia, bekam David Byrd-Marrow seinen Bachelor an der Juilliard School überreicht, wo er mit dem späten Jerome Ashby studierte. Sein Masterstudium setzte er fort mit William Purvis an der State University New York in Stony Brook. Danach wurde er für ein Stipendium im Juilliard-Carnegie Hall Academy Ensemble ACJW ausgewählt. David spielte außerdem mit Gruppen wie der Carnegie Hall's Zankel Band, dem Orchestra of St. Luke's, dem Orpheus Chamber Orchestra, der Tokyo Symphony, der New York und der Atlanta Opera und der New York Philharmonic.

A native of Atlanta, Georgia, David Byrd-Marrow received his Bachelor's degree from The Juilliard School, where he studied with the late Jerome Ashby. For his Master's degree, David went on to study with William Purvis at the State University of New York at Stony Brook. He was then selected for fellowship in the Juilliard-Carnegie Hall Academy Ensemble ACJW. David has also played with groups such as Carnegie Hall's Zankel Band, The Orchestra of St. Luke's, The Orpheus Chamber Orchestra, The Tokyo Symphony, The New York and Atlanta Operas and The New York Philharmonic.

Né à Atlanta, Georgia, David Byrd-Marrow a reçu sa licence de The Juilliard School où il a étudié auprès de Jerome Ashby. Pour son master David a continué ses études avec William Purvis à la State University of New York à Stony Brook. Puis il a été choisi d'être membre du Juilliard-Carnegie Hall Academy Ensemble ACJW. David a joué également avec des groupes comme le Zankel Band de la Carnegie Hall, The Orchestra of St. Luke's, The Orpheus Chamber Orchestra, The Tokyo Symphony, The New York et The Atlanta Opera et The New York Philharmonic.

International Contemporary Ensemble (ICE)



Das International Contemporary Ensemble (ICE) widmet sich neuen Formen des Musikmachens und Musikerlebens.

33 führende Interpreten in verschiedenen Besetzungen, von Solo bis Orchester, treten im Rahmen von Performances und auch als Vermittler zeitgenössischer Musik auf. Innovative neue Werke und zugleich bahnbrechende neue Strategien werden

entwickelt, dadurch versucht ICE eine stärkere Publikumsbindung zu erreichen.

Seit seiner Gründung im Jahr 2001 brachte das ICE über 500 Kompositionen von vorwiegend jüngeren Komponisten zur Uraufführung, u.a. im Lincoln Center New York, im Museum of Contemporary Art Chicago, aber auch in internationalen Galerien, Bars, Clubs und Schulen.

The International Contemporary Ensemble (ICE) is dedicated to reshaping the way music is created and experienced.

With a flexible roster of 33 leading instrumentalists performing in forces ranging from solos to large ensembles, ICE functions as performer, presenter, and educator, advancing the music of our time by developing innovative new works and pursuing groundbreaking strategies for audience engagement. In an era of radical change, ICE redefines concert music as it brings together new work and new listeners.

Since its founding in 2001, ICE has premiered over 500 compositions, the bulk of them by emerging composers, in venues ranging from New York's Lincoln Center and Chicago's Museum of Contemporary Art to galleries, bars, clubs, and schools around the world.

L'International Contemporary Ensemble (ICE) est dédié au remaniement de la façon dans laquelle musique est créée et éprouvée.

Avec un groupe flexible de 33 instrumentalistes-solistes qui jouent ensemble dans des différentes configurations de solo au grand ensemble. L'ICE fonctionne comme interprète, organisateur et éducateur ; il avance la musique de nos jours en développant des nouvelles œuvres innovateurs et en poursuivant des stratégies pionnières pour le recrutement de l'audience. Dans une période des changements radicaux, l'ICE redéfinit la musique du concert comme un événement qui réunit des œuvres nouvelles avec des auditeurs nouveaux.

Dès sa constitution en 2001, l'ICE a joué la première de plus de 500 compositions, dont la plupart était composé par des compositeurs jeunes, dans des lieux divers comme le Lincoln Center à New York et le Museum of Contemporary Art à Chicago mais aussi dans des galeries, des bars, des clubs et dans des écoles dans le monde entier.

SWR Vokalensemble Stuttgart



Musikalischer Forschungsgeist, Experimentierlust, stilistische Bandbreite und sängerische Perfektion – das sind die Markenzeichen des SWR Vokalensembles Stuttgart. Seit vielen Jahren zählt es zu den internationalen Spitzenensembles der zeitgenössischen Musik und hat im Lauf seiner 65-jährigen Geschichte mehr Uraufführungen gesungen als jeder andere Chor.

Dirigenten, Komponisten und Veranstalter schätzen die musikalische Intelligenz der Chormitglieder, ihre Professionalität im Umgang mit den Schwierigkeiten zeitgenössischer Partituren und ihre konstruktive Offenheit für die Utopien der Gegenwart. Neben der Neuen Musik widmet sich das SWR Vokalensemble den anspruchsvollen Chorwerken älterer Epochen –

häufig ist in den Konzertprogrammen Altes und Neues einander beziehungsreich gegenübergestellt.

Die Chefdirigenten Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler und Rupert Huber haben das SWR Vokalensemble in der Vergangenheit entscheidend geprägt. Schon Voorberg, aber insbesondere Huber formte den typischen Klang des SWR Vokalensembles, geprägt von schlanker, gerader Stimmgebung und ebenso großer artikulatorischer wie intonatorischer Perfektion. Viele der mehr als 200 Uraufführungen, die in der Chronologie des SWR Vokalensembles verzeichnet sind, hat Huber dirigiert. Seit 2003 ist Marcus Creed künstlerischer Leiter. Seine Interpretationen vereinen Stilsicherheit, Klangschönheit, technische Souveränität und musikalische Lebendigkeit.

Auf den internationalen Konzertpodien und bei den renommierten Musikfestivals im In- und Ausland ist das SWR Vokalensemble ein regelmäßiger Gast. Seine Konzertprogramme werden für den Rundfunk aufgenommen und viele erscheinen anschließend als CD. Internationale Schallplattenpreise bestätigen die Qualität dieser Einspielungen, darunter der Preis der Deutschen Schallplattenkritik, der Echo-Klassikpreis und der Grand Prix du Disque.

A spirit of musical research, a passion for experimentation, a wide range of styles and perfect singing – these are the hallmarks of the SWR Vokalensemble Stuttgart. For many years now, it has been counted among the top international ensembles for contemporary music, and in the course of its sixty-five-year history has sung more premieres than any other chorus. Conductors, composers and organizers hold the musical intelligence of the chorus members in high esteem, as well as their professional treatment of the difficulties

of contemporary scores, and their constructive open-minded attitude toward today's utopias. Apart from new music, the SWR Vokalensemble Stuttgart also devotes itself to the more demanding choral works of earlier periods – their concert programs often set the old and the new into an evocative contrast.

Musical directors Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler and Rupert Huber have each put their mark on the SWR Vokalensemble in the past. Voorberg and especially Huber molded the sound typical of the SWR Vokalensemble, characterized by slender, straight-edged vocalization and an equally great perfection as regards intonation and articulation. Many of the more than 200 performances noted in the chronological history of the SWR Vokalensemble were conducted by Huber. Marcus Creed has been artistic director since 2003. His interpretations combine a sure sense of style, a beautiful sound, technical expertise and musical dynamism, and have met with great admiration from audiences and professional journals alike.

The SWR Vokalensemble is a welcome and gladly heard guest on international concert stages and at renowned music festivals at home and abroad. Its concert programs are recorded for radio and many are then released on CD. International record prizes confirm the quality of these recordings, including the Preis der Deutschen Schallplattenkritik, the Echo-Klassikpreis and the Grand Prix du Disque.

Un esprit d'un chercheur musical, l'envie de faire des expériences, une diversité stylistique et une perfection au niveau des chanteurs – ce sont les caractéristiques du SWR Vokalensemble Stuttgart. Depuis plusieurs années il se trouve parmi les ensembles de haute

qualité internationaux de la musique contemporaine. Au fil de son histoire de 65 années il a chanté plus de premières qu'une autre chorale. Des chefs d'orchestre, des compositeurs et des organisateurs apprécient l'intelligence musicale des membres de la chorale, leur professionnalisme en traitant les difficultés des partitions contemporaines et leur ouverture d'esprit envers des utopies du présent. A côté de la musique contemporaine le SWR Vokalensemble se dévoue aux œuvres exigeantes des époques précédentes – dans les programmes des concerts on trouve souvent des choses vieilles et modernes face à face.

Les chefs d'orchestre principaux, Marinus Voorberg, Klaus-Martin Ziegler et Rupert Huber ont marqué le SWR Vokalensemble. Voorberg, mais notamment Huber ont formé le son typique du SWR Vokalensemble qui est caractérisé par une expression vocale fine et claire ainsi qu'une grande perfection au niveau de l'articulation et de l'intonation. Huber a dirigé beaucoup des plus de 200 premières notés dans la chronologie du SWR Vokalensemble. Dès 2003 Marcus Creed est le directeur musical de l'ensemble. Ses interprétations unissent une sûreté du style, une beauté de la sonorité, une souveraineté technique et une dynamique musicale.

Le SWR Vokalensemble est souvent invité par des forums de concert internationaux et des festivals prestigieux en Allemagne et en étranger. Ses programmes de concert sont enregistrés pour la radio et certains sortent après sur CD. Des prix de disques internationaux, parmi eux le Preis der Deutschen Schallplattenkritik, le Echo-Klassikpreis et le Grand Prix du Disque confirment la qualité de ces enregistrements.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /

All artist biographies at /

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante :

www.kairos-music.com

English translation: Christopher Roth

Traduction française: Martin Kaltenecker

Biographies

Übersetzung ins Deutsche: Thomas Wolf

Traduction française: Katrin Gann

FRIEDRICH CERHA

Spiegel-Monumentum-Momente

SWR-Sinfonieorchester
Baden-Baden und Freiburg
Sylvain Cambreling
ORF Radio-Symphonieorchester Wien
Dennis Russell Davis · F. Cerha

0013002KAI · 2 CD BOX**MATTHIAS PINTSCHER**

en sourdine

Frank Peter Zimmermann
Christophe Desjardins
Truls Mørk
Ensemble intercontemporain
NDR Sinfonieorchester
Matthias Pintscher

0012582KAI**UNSUK CHIN**

Xi

Piia Komi · Samuel Favre
Dimitri Vassilakis
Ensemble intercontemporain
Patrick Davin · David Robertson
Kazushi Ono · Stefan Asbury

0013062KAI**JOSÉ M. SÁNCHEZ-VERDÚ**

AURA

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Kammerensemble Neue Musik Berlin
Duo Alberdi & Aizpiolea
EXPERIMENTALSTUDIO des SWR
José M. Sánchez-Verdú

0013052KAI**HÉCTOR PARRA**

Hypermusic Prologue
A Projective opera in seven planes

Lisa Randall · Matthew Ritchie
Charlotte Ellett · James Bobby
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0013042KAI · 2 CD BOX**ALBERTO POSADAS**

Glossopoeia

Ensemble intercontemporain
François-Xavier Roth
IRCAM-Centre Pompidou

0013112KAI**PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait
Partita I

Christophe Desjardins
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0012922KAI**MICHAEL JARRELL**

Cassandre

Astrid Bas
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0012912KAI**BRUNO MANTOVANI**

Le Sette Chiese
Streets
Eclair de Lune

Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0012722KAI

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

© & P 2011 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS