

# NICOLAUS RICHTER DE VROE

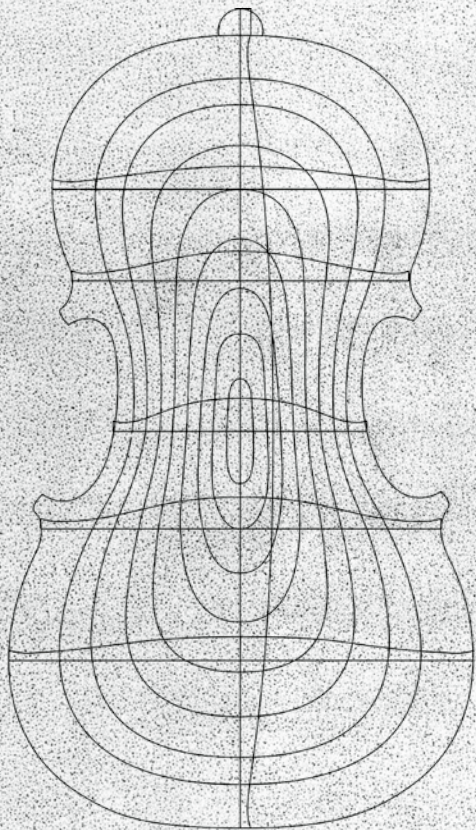
BR  
KLASSIK

# # 48

Violinkonzert

Avenir

**musica viva**



**[1–7] VIOLINKONZERT** [2018–22] playing time 34:02

- [1] I. Tableau fragile 3:00 / [2] II. Cadence I 2:20 /  
[3] III. Nocturne I 4:22 / [4] IV. Hauptsatz 8:02 / [5] V. Cadence II 4:09 /  
[6] VI. Nocturne II 5:55 / [7] VII. Zwei Ausgänge 6:14

URAUFFÜHRUNG

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

ILYA GRINGOLTS [*Violine*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JOHANNES KALITZKE [*Leitung*]

**[8–17] AVENIR** [2013–14] playing time 30:47

für Orgel, Chor und Orchester

- [8] I. Siècles 6:05 / [9] II. Hésitait 2:56 / [10] III. L'Escalier 4:54 /  
[11] IV. La Lune / Le Calcul 3:40 / [12] V. Pas un diable 2:03 /  
[13] VI. Cloué dans le siècle 1:46 / [14] VII. Un parapluie fermé 2:17 /  
[15] VIII. On en était encore pétrol 0:57 / [16] IX. Les Ultra-Déterminants 2:44 /  
[17] X. On ne savait encore 3:25

URAUFFÜHRUNG

Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

WOLFGANG MITTERER [*Orgel*]

CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

FLORIAN HELGATH [*Einstudierung*]

SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

JOHANNES KALITZKE [*Leitung*]

total playing time 64:49

## NICOLAUS RICHTER DE VROE

[\* 1955]

Nicolaus Richter de Vroe begann seine musikalische Ausbildung an der Spezialschule für Musik in Dresden, dem heutigen Sächsischen Landesgymnasium für Musik Carl Maria von Weber, mit den Fächern Violine und Komposition. Von 1973 bis 1978 studierte er Violine am Tschaikowsky-Konservatorium in Moskau. Im Anschluss war er in verschiedenen Kammermusik-, Improvisations- und Experimentalensembles aktiv, ehe er 1980 Mitglied der Staatskapelle Berlin wurde und sein Kompositionsstudium an der Akademie der Künste der DDR bei Friedrich Goldmann und Georg Katzer abschloss. 1982 gründete er das Ensemble für Neue Musik Berlin (Ost), das sich rasch zu einem bedeutenden Forum für zeitgenössische Musik in der DDR entwickelte. Seit Mitte der 1980er Jahre ist Richter de Vroe regelmäßig mit Liveaufführungen seiner Werke und als Interpret bei sämtlichen ARD-Rundfunkanstalten sowie auf internationalen Festivals präsent – darunter das Festival d'Automne Paris, die Biennale Venedig, der Steirische Herbst Graz, die Berliner Biennale und Festwochen,

die Wittener Tage für neue Kammermusik, die Donaueschinger Musiktage (1988, 1994, 2005), »Klangaktionen Neue Musik« und *musica viva* München. 1988 wurde er Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks, ein Jahr später gründete er das XSEMBLE München – ein Ensemble, das sich durch experimentelle Programmgestaltung und stilistische Offenheit auszeichnet. 1996 war er Mitinitiator der Münchener Gesellschaft für Neue Musik, die sich der Vermittlung und Förderung zeitgenössischer Musik widmet. Neben seiner Tätigkeit als Komponist und Interpret ist Richter de Vroe seit 1994 regelmäßig zu Gast an Goethe-Instituten weltweit – unter anderem in Prag, Buenos Aires und Kyoto – mit Vorträgen, Porträtkonzerten und Werkpräsentationen. 2008 wurde er als Mitglied in die Sächsische Akademie der Künste aufgenommen. Zu seinen jüngeren Werken zählen *Shest' Non* für Ensemble (2012 uraufgeführt beim Festival Moskauer Herbst), *Avenir* für Orgel, Chor und Orchester (2014, uraufgeführt bei *musica viva* München) sowie das *Violinkonzert* (2022, uraufgeführt bei *musica viva* München).

---

## NICOLAUS RICHTER DE VROE

[\*1955]

Nicolaus Richter de Vroe began his musical education at the Special School of Music in Dresden, now known as the High School for Music Carl Maria von Weber, where he studied violin and composition. From 1973 to 1978, he pursued violin studies at the Tchaikovsky Conservatory in Moscow. Following this period, he was active in various chamber music, improvisation, and experimental ensembles before joining the Staatskapelle Berlin in 1980 and completing his composition studies at the Academy of Arts of the GDR under Friedrich Goldmann and Georg Katzer. In 1982, he founded the Ensemble für Neue Musik Berlin (East), which quickly established itself as a vital platform for contemporary music in the GDR. Since the mid-1980s, Richter de Vroe has been regularly featured with live performances of his own works and as a performer at all ARD broadcasting stations as well as at major international festivals, including Festival d'automne in Paris, the Venice Biennale, Steirischer Herbst in Graz, Berliner Biennale and Festwochen, Wittener Tage

für neue Kammermusik, Donaueschinger Musiktage (1988, 1994, 2005), 'Klangaktionen Neue Musik', and *musica viva* in Munich. In 1988, he became a member of the Bavarian Radio Symphony Orchestra, and the following year he founded XSEMBLE Munich—an ensemble renowned for its experimental programming and stylistic openness. In 1996, he co-initiated the Munich Society for New Music, an organization devoted to the promotion and mediation of contemporary music. In addition to his work as a composer and performer, Richter de Vroe has been a frequent guest of Goethe Institutes around the world since 1994—including in Prague, Buenos Aires, and Kyoto—presenting lectures, portrait concerts, and curated performances of his works. In 2008, he was inducted as a member of the Saxon Academy of the Arts. Among his recent compositions are *Shest' Non* for ensemble (premiered at the 2012 Moscow Autumn Festival), *Avenir* for organ, choir, and orchestra (2014, premiered at *musica viva* Munich), and the *Violinkonzert* (2022, premiered at *musica viva* Munich).

# ›VIOLINKONZERT‹

[2018–22]

**Besetzung:**

Violine solo

2 Flöten (2. auch Piccolo- und Altflöte)

Oboe (auch Englischhorn)

4 Klarinetten

Fagott (auch Kontrafagott)

Horn

2 Trompeten

Posaune

Pauke

Schlagzeug

Harfe

Klavier (auch Cembalo)

Akustische Gitarre / E-Gitarre

Sho (Japanische Mundorgel)

2 Violinen I

2 Violinen II

2 Violen

2 Violoncelli

2 Kontrabässe

---

**Entstehungszeit:** 2018–2022

**Auftraggeber:** Kommissionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks, mit freundlicher Unterstützung der Freunde des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks e.V.

**Uraufführung:** 28. Oktober 2022 im Herkulesaal der Residenz München mit Ilya Gringolts [*Violine*] und dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Johannes Kalitzke

## SPRÜNGE ÜBER SCHATTEN

*Nicolaus Richter de Vroe im Gespräch mit Michael Zwenzner*

ZWENZNER: Nach dem 1996 entstandenen *Éraflures* (dt. »Schrammen«) hast Du nun zum zweiten Mal in diesem traditionsreichen Genre des Violinkonzerts gearbeitet. Was reizt Dich daran? Und inwiefern hältst Du Dich an die standardisierte Besetzung des romantischen Orchesters?

RICHTER DE VROE: Prinzipiell trägt man als ausgebildeter und praktizierender Geiger die Idee des solistischen Konzertierens immer mit sich herum. Wenn man nun wie ich zufällig auch noch Komponist ist, dann muss man sich auf diesem Feld einfach äußern. Was die Besetzung betrifft, geht es mir anders als bei *Éraflures* explizit nicht darum, eine besonders große Orchesterbesetzung einzusetzen. Das war damals fast extrem und führte auch zu gewissen Balance-Problemen, die dann mit einer diskreten Verstärkung für Irvine Arditti gut gelöst werden konnten. Diesmal fand ich es wesentlich reizvoller, mit reduzierter Besetzung zu arbeiten und das Orchester kammermusikalisch zu behandeln. Viel verspreche ich mir davon, dass die

Streicherguppen jeweils nur mit zwei Spielern besetzt sind, woraus automatisch eine Basslastigkeit des Gesamtklangs resultiert, womit aber auch eine gewisse Transparenz garantiert ist. Auch die Holz- und Blechbläser sind nur ein- oder zweifach besetzt – mit Ausnahme der Klarinetten mit insgesamt vier Spielern. Trotz der Herausgehobenheit des virtuosen Solisten geht es mir in seinem Verhältnis zum Orchester um mannigfaltige Abstufungen. Die Klanglichkeit, auch die ungewöhnlichen Artikulationen der Geige sollen mit allem verwoben und verbunden sein.

ZWENZNER: Welche Besonderheiten zeichnen den Solopart aus?

RICHTER DE VROE: Es gibt eine Skordatur: Anfangs ist die D-Saite auf Cis herab gestimmt, so dass nach oben zur A-Saite eine schöne, ganz frei schwingende kleine Sexte und mit der G-Saite darunter ein sehr diabolischer Tritonus entsteht. Nun kann man mit einer primitiven Griffweise, die in der Violinliteratur so gut wie gar nicht vorkommt,

nämlich dem Greifen von Quinten, alle Varianten von Quinten greifen und erhält dabei kleine Sexten oder übermäßige Quartan. Hinzu kommen noch Doppelflageollets, die sich aufgrund der neuen Kombinatorik der umgestimmten Saiten in ganz anderen Verhältnissen bewegen. Das ist ein Momentum, auf das ich sehr vertraue, denn einerseits klingt es natürlich nach Geige und nach Geigenflageollets, es kommen aber Doppelgriffe und Bewegungsformen von Doppelgriffen, die man nicht gewöhnt ist. Einen Tritonus im Glissando wird man auf einer normal gestimmten Geige zum Beispiel kaum so herstellen können. Durch die Skordatur ergeben die leeren Saiten der Geige einen A-Dur-Septakkord und daraus schöpfe ich ganz bewusst auch ein wenig klangliche Materie – im Sinne eines Bordun, der subkutan, also im Hintergrund vorhanden, ja fast nur als Gedankenkonstrukt angelegt ist. Schon als Halbwüchsiger bin ich sehr gefangen genommen worden von indischer Musik und der Idee einer Monodie, die von einem permanent gegenwärtigen Bordunklang grundiert wird. Ich arbeite ja bekanntermaßen viel mit Geräuschen und vielerlei Artikulationen, wie sie die Geige nur irgendwie hergeben kann. Das Spektrum soll hier möglichst weit gefasst sein.

ZWENZNER: Gibt es bestimmte Bezüge zu anderer Musik oder akustischen Eindrücken Deiner Umwelt?

RICHTER DE VROE: Man muss die Ohren immer offenhalten. Man kann nicht mit Scheuklappen vor den Ohren durch die Welt gehen. Das gilt für sämtliche Klänge, die uns umgeben. Diese Auseinandersetzung mit und das Beurteilen von solchen Erfahrungen ist für mich etwas Alltägliches und Permanentes. Die wichtigen, prominentesten musikhistorischen Referenzen sind für mich in diesem Fall die Werke von Ligeti und Feldmans *Violin and Orchestra*. Auch beziehe ich mich ein wenig auf ein Stück, das mich schon in meiner frühen Studienzeit, als ich in Dresden an der Spezialschule war, sehr beeindruckt hat. Das ist Béla Bartóks Klaviersuite *Im Freien*, daraus die Nr. 4 *Klänge der Nacht*. Man kennt – zumal aus jener Epoche – selten eine Musik, die ihre Umwelt derart spiegeln wollte. Klar gibt es in der Musik insgesamt alle möglichen, z. B. auch romantischen oder impressionistischen Idyllen. Aber bei *Klänge der Nacht* findet doch etwas ganz Anderes statt. Das bricht aus allen Konventionen aus, das sieht man schon am

Notenbild mit drei bis vier Systemen. Dann diese arpeggierten Cluster, diese seltsamen vogelartigen Rufe, die geheimnisvollen Tonrepetitionen.

ZWENZNER: Bartók reagiert kompositorisch auf seine Alltagswahrnehmung, in diesem Fall nächtlicher Natur. Gibt es auch für Dein *Violinkonzert* außermusikalische Inspirationen?

RICHTER DE VROE: Schon immer gibt es für mein Komponieren wichtige Parallelen in der bildenden Kunst. Das verfolgt mich geradezu bis in meine Träume hinein. Mit-ten in der Arbeit am *Violinkonzert* habe ich mich an ein Gemälde von Sigmar Polke erinnert, das zu allem Überfluss auch noch *Paganini* übertitelt ist. Ich war Anfang der 1990er Jahre mit dem Orchester in New York, wo ich dieses Bild im Guggenheim-Museum sah. Es hat ein riesiges Format, füllt eine ganze Wand und, naja: Man wird gerade zu erschlagen davon, auch von seiner Rätselhaftigkeit. Es ist also ein ziemlich berühmtes und irritierendes Gemälde. Ich habe dann festgestellt: Hoppla, das ist ähnlich divers angelegt wie mein Stück. Man sieht mit dünnem Stift

gezeichnet im Bett liegend einen scheinbar schlafenden Paganini. Statt Augen ist sein Kopf mit eingezeichneten Hakenkreuzen versehen. Daran schließt sich ein alles überlagernder, seltsamer dunkler Block an, und am Fußende des Bettes sitzt rechts neben diesem Block ein schwarzer Teufel mit einer Violine. Dazu erscheinen allerorten Totenköpfe – ebenfalls mit Hakenkreuzen statt Augen. Schrecklich, das hat etwas völlig Surreales. Das Bild entstand 1982 und erschien in einer Ausstellung mit dem Titel *Refigured Painting*, die sich deutschen Künstlern widmete, die nach einer langen Phase der Abstraktion wieder angefangen hatten, figürliche Elemente zu verwenden. Und jetzt sage ich Dir: Das ist eine Wendung, die für meine Begriffe auch für die Musik gültig ist. Über lange Zeit war für mich die Parallelität zur Bildenden Kunst nur – nur! – mit abstrakter Malerei verbunden. Irgendwann – über dieses Polke-Erlebnis, diese Elemente eines kosmischen Humors, einer Skurrilität in seinen Bildern – habe ich damit begonnen, so etwas auch in meine Stücke einzubauen.

ZWENZNER: Wie stellt sich die formale Anlage Deines *Violinkonzerts* genau dar?

RICHTER DE VROE: Es umfasst sieben Sätze, die werden in einer Art lockeren, Feldman würde sagen »crippled symmetry« – also verkrüppelten Symmetrie – angeordnet sein werden. Es gibt einen ausgedehnten Mittelsatz, der »Hauptsatz« überschrieben ist, und darum herum zwei Kadenz und zwei Nocturnes. Es beginnt mit einer Art Introduction »Im Nebel«. Dann folgt eine erste Kadenz, die aber nicht völlig unbegleitet ist. Da treten bordunartig einzelne Instrumente begleitend hinzu. Anschließend erklingt das erste Nocturne. Dort, denke ich, tritt der Charakter elementarer Lautgebung besonders in den Vordergrund. Das sind an Naturlaute wie Wind oder Vogelrufe angelehnte Klänge – ich will mich da gar nicht weiter darüber ausbreiten. Ich habe beim Schreiben einfach festgestellt: Das könnte Wind sein. In dieser Reihenfolge! Es gibt also keine bewusste Lautmalerei. Als nächstes folgt der sogenannte »Hauptsatz«. In diesem Titel liegt eine gewisse Ironie, weil darin auch die Idee des Sonatenhauptsatzes mitschwingt. Dort – wie soll ich sagen – geht es ziemlich drunter und drüber. Da herrscht eine wahre Raserei mit sehr viel Motorik, Abwechslung und vielen – ich würde fast sagen – »schlimmen Überraschungen«!

ZWENZNER: Der Hauptsatz ist eingebettet in eine fast symmetrisch angelegte Rahmenhandlung und steht in seiner Massivität und Wildheit absolut für sich...

RICHTER DE VROE: Ja. Ihm folgt die nächste Kadenz, die wiederum mit einer Art Replik auf den Hauptsatz endet, bei der sich das Orchester noch einmal energisch zurückmeldet. An diese Kadenz schließt sich die zweite Nocturne an, wieder mit subtilen Bezügen zur ersten. Und dann kommt der letzte Teil mit dem Titel »zwei Ausgänge«, und da geschehen neue Dinge, die keine Rückbezüge mehr aufweisen. Hier kommen wir zu einer Gestaltungsweise, die in diesem Stück eine wichtige Rolle spielt: Dabei geht es um szenische, theatrale Inszenierungen. Der Solist, der durchweg hyperaktiv zu Werke ging, verdoppelt sich auf mysteriöse Weise. Es gibt eine Art Spiegelbild, das sich räumlich verselbständigt. Das wäre z.B. einer dieser Momente, wo der klar verortete Solist etwas spielt, die Verortung des Klangs aber irritierend ist. Mauricio Kagel guckt da ein bisschen zur Tür rein. Einmal steht Gringolts wie der Gilles von Antoine Watteau mit leeren Händen da. Erst nach etwa zehn Takten ergreift er

eine andere Geige. Da wird es vielleicht etwas persönlich: Diese Stelle ist autobiographisch motiviert und bezieht sich auf eine schwierige Episode in meinem Leben, als mir im Herkulesaal meine Geige gestohlen wurde. Damals stand ich genauso da, wie amputiert ... Aber letztlich kommt immer alles aus der Textur der Musik selbst, so auch dieser Instrumentenwechsel eines Solisten. Mein Wunsch ist, dass die Einzelsätze sehr charakteristisch sind, aber die lockere Symmetrie gleichzeitig den Spannungsbogen erfüllt. Übrigens wage ich von mir zu behaupten, jeden Kniff und jeden Klang auf der Geige zu kennen. Das sind sozusagen die intimen Kenntnisse des Instruments mit all den feinen Details und kleinen Entdeckungen etwa durch die erwähnte Skordatur, die ich natürlich nach Möglichkeit einbringen möchte. Dabei passe ich auf, dass das Stück nicht zu einer Art Trickkiste des Geigers verkommt. Andererseits gibt es den Pol, an dem ich – quasi rücksichtslos – keinen Gedanken daran verschwende, was auf der Geige machbar ist oder nicht. Da sind teilweise hoch virtuose Passagen, von denen ich nicht sicher bin, ob ich die selber spielen könnte. Wenn es dann ans Komponieren geht, muss man über den Schatten springen

dürfen und sagen: Im Moment interessiert es nicht, ob das zu hundert Prozent machbar ist. Es wäre eher ein Hindernis, sich jedes Mal zu fragen: Könntest Du das jetzt selbst spielen? Denn Gringolts wird es können!

ZWENZNER: Das Unterlaufen von musikalischen Erwartungshaltungen, Irritationen, Überraschungen: Aus allem was Du sagst, spricht eine starker Drang nach Freiheit. Es scheint mir, dass Du Dich in keiner Weise einhegen lassen willst von irgendwelchen vorgefertigten Rezepten. ...

RICHTER DE VROE: ... manchmal nicht mal von mir selber. Das ist wirklich so. Es gibt Momente, wo ich mich einfach überspringe, wo ich genau das mache, was ich gerade für einen Fehler halte. Dazu muss ich prinzipiell auch sagen: Sobald ich irgendeine Idee oder Klangvorstellung oder Textur entwickelt habe, mache ich mir automatisch Gedanken, was der Gegenpol davon ist. Und das bringe ich größtenteils auch ins Spiel. Es ist eine Art Manie.

---

Originalbeitrag für *musica viva* / BR

## RISING ABOVE ONESELF

*Nicolaus Richter de Vroe in conversation with Michael Zwenzner*

ZWENZNER: After *Éraflures* (“Grazes”, 1996), this is the second time you have worked in the traditional genre of the violin concerto. What appeals to you about it? How far do you adhere to the standardised scoring of the Romantic orchestra?

RICHTER DE VROE: As a trained and practising violinist, the idea of performing as a soloist is always with you. If you are also a composer, as I am, then you simply have to express yourself in this field. As far as the instrumentation is concerned, unlike in *Éraflures*, I am expressly uninterested in using a particularly large orchestra. That was almost extreme at the time and also led to balance issues, which were solved by discreetly amplifying Irvine Arditti’s violin. This time I found it much more appealing to work with reduced instrumentation and to give the orchestra more chamber-music-like treatment. I have high hopes for the fact that the string sections only have two players each, which automatically results in a bass-heavy overall sound while also guaranteeing a cer-

tain transparency. The woodwind and brass are also only scored for one or two players, except for the clarinets, which have a total of four players. Despite the prominence of the virtuoso soloist, his relationship with the orchestra is characterised by a variety of nuances. The sonority, including the violin’s unusual articulations, should interweave and connect with everything.

ZWENZNER: What special features characterise the solo part?

RICHTER DE VROE: There is a scordatura: initially, the D string is tuned down to C sharp to produce a beautiful, free-swinging minor sixth upwards to the A string as well as a diabolical tritone with the G string below. A primitive fingering method, virtually non-existent in violin literature, can now be used: fingering fifths, to finger all variations of fifths and obtain minor sixths or augmented fourths. Added to this are double harmonics, which move in completely different proportions due to the new combinatorics of the

retuned strings. I really trust this momentum because, on the one hand, it sounds like a violin and violin harmonics, but there are also double stops and ways of double stopping that we are not used to. For example, a tritone in a glissando can hardly be produced in this way on a normally tuned violin. Due to the scordatura, the empty strings of the violin produce an A major seventh chord, from which I consciously draw a little tonal material in the sense of a subcutaneous drone, present in the background as a kind of mental construct. Even as a teenager, I was very captivated by Indian music and the idea of a monody underpinned by a constant drone. As you know, I work a lot with sounds and all kinds of articulations that a violin somehow manages to produce. The spectrum here should be as broad as possible.

ZWENZNER: Are there certain references to other music or acoustic impressions of your environment?

RICHTER DE VROE: You always have to keep your ears open. You can't go through the world with them closed. This applies to all the sounds that surround us. For me, con-

fronting such experiences and judging them is an everyday, permanent process. The most important music-historical references for me in this case are Ligeti's works and Feldman's *Violin and Orchestra*. I also refer to a piece that made a big impression on me during my early student days when I was at the Special School of Music in Dresden: Béla Bartók's piano suite *Im Freien* ("Out of Doors"), from which No. 4, *Klänge der Nacht* ("The Night's Music") is taken. Music that reflects its environment in such a way is rare, especially from that era. Of course, there are all kinds of idylls in music, including romantic or impressionistic ones. But in *The Night's Music*, something completely different is happening. It breaks free of all conventions, as can be seen from the three to four staves. Then there are the arpeggiated clusters, the strange bird-like calls, and the mysterious repeated notes.

ZWENZNER: Bartók composes in response to his everyday perceptions—nocturnal ones in this case. Are there also non-musical inspirations for your violin concerto?

RICHTER DE VROE: The visual arts have always been an important source of inspira-

tion for my compositions. They haunt me right into my dreams. While working on the violin concerto, I was reminded of a painting by Sigmar Polke, which is aptly entitled *Paganini*. I saw this painting in the Guggenheim Museum in New York when I was with the orchestra there in the early 1990s. It's enormous, covering an entire wall, and you're just overwhelmed by it, and by its mystery. It's a pretty famous and puzzling painting. Then I realised that it's as diverse as my piece. You see what appears to be a sleeping Paganini lying in bed, drawn with a thin pencil. Instead of eyes, his head has swastikas. A strange dark block overlays everything, and at the foot of the bed, to the right of this block, sits a black devil with a violin. Skulls with swastikas instead of eyes also appear everywhere. It's horrible; there's something completely surreal about it. The picture was created in 1982 and appeared in an exhibition entitled *Refigured Painting*, which was dedicated to German artists who had begun incorporating figurative elements again after a long period of abstraction. I would also argue that this development applies to music. For a long time, I only associated the parallelism with the visual arts—only (!) with abstract paint-

ing. But at some point, through my experience of Polke's work, and the mischievous humour in his paintings, I began to incorporate something similar into my own pieces.

ZWENZNER: What exactly is the formal structure of your violin concerto?

RICHTER DE VROE: It comprises seven movements, arranged loosely in what Feldman might call "crippled symmetry". There is an extended middle movement, entitled "Main Movement", surrounded by two cadenzas and two nocturnes. It begins with an introduction entitled "In the Mist". This is followed by the first cadenza, which is partially accompanied. Individual instruments enter in a drone-like manner to do so. This is followed by the first nocturne. Here, I think, the character of elementary sounds comes to the fore. These sounds are reminiscent of natural ones such the wind or birdsong. I won't go into any more detail. I simply realised while writing: That could be wind. In that order! So there is no deliberate onomatopoeia. Next comes the so-called "Main Movement". There's a certain irony in the title, because the idea of the main sonata

movement is also reflected in it. Things get pretty crazy there—how shall I say? There’s a real frenzy with lots of momentum and variety, not to mention a lot of—how shall I put it—“nasty surprises”!

ZWENZNER: The Main Movement is embedded in an almost symmetrical framework. In its massiveness and wildness, it stands absolutely on its own.

RICHTER DE VROE: Yes. It is followed by the next cadenza, which ends with a kind of ‘reply’ to the Main Movement. The orchestra then returns energetically. This cadenza is followed by the second nocturne, which again contains subtle references to the first. Then comes the final section, entitled “Two Exits”, which introduces new elements that are not connected to anything that has come before. This brings us to a form of composition that plays an important role in this piece: scenic, theatrical staging. The hyperactive soloist ‘doubles himself’ in a mysterious way. A kind of mirror image emerges that becomes spatially independent. One example of this would be when the clearly localised soloist plays something, but the localisation

of the sound is puzzling. It’s reminiscent of Mauricio Kagel. At one point, Gringolts stands there empty-handed, like Antoine Watteau’s *Gilles*. It’s only after about ten bars that he picks up another violin. This passage is autobiographically motivated and refers to a difficult time in my life when my violin was stolen in the Herkulessaal. At the time, I stood there just like that, feeling as if I’d been amputated. Ultimately, though, everything comes from the texture of the music itself, including a soloist’s change of instrument. I hope that each movement is distinctive, yet the overall structure maintains the arc of tension. Incidentally, I dare to say that I know every trick and sound of the violin. This intimate knowledge of the instrument encompasses all the fine details and small discoveries, such as the scordatura I mentioned earlier, which I naturally want to incorporate wherever possible. At the same time, I ensure that the piece doesn’t degenerate into a kind of violinist’s bag of tricks. Conversely, there comes a point where—almost ruthlessly—I don’t give any thought to what is or isn’t possible on the violin. There are some highly virtuoso passages that I’m not sure I could play myself. When it comes

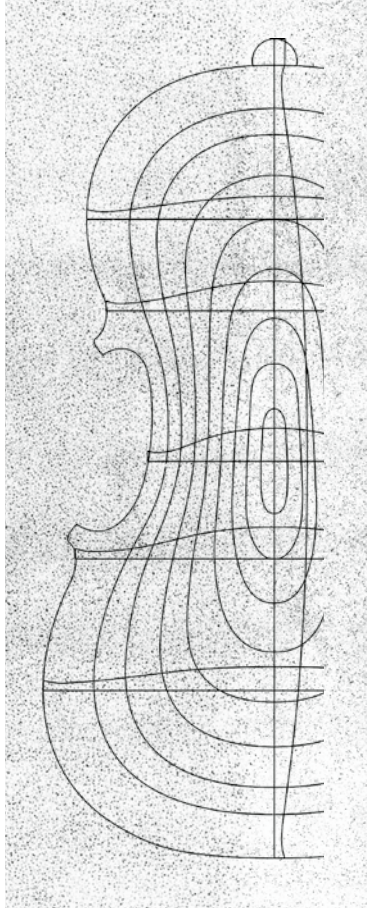
to composing, you have to be able to rise above yourself and say: "At the moment, I'm not interested in whether it's one hundred per cent feasible." It would be more of an obstacle to ask yourself every time: Could I play it right now? Because Gringolts will be able to!

ZWENZNER: The subversion of musical expectations, irritations, and surprises: Everything you say speaks of a strong urge for freedom. It seems to me that you don't want to be constrained in any way by any prefabricated recipes...

RICHTER DE VROE: Sometimes not even from myself. It really is like that. There are moments when I just skip over myself, when I deliberately make what I perceive to be a mistake. I also have to say that, in general, as soon as I've developed an idea, sound concept or texture, I automatically start wondering about its opposite. That's what I bring into play for the most part. It's a kind of mania.

---

Original contribution for *musica viva* / BR



für Orgel, Chor und Orchester [2013–14]

**Besetzung:**

Orgel solo

3 Flöten

3 Oboen

4 Klarinetten

3 Fagotte

4 Hörner

3 Trompeten

3 Posaunen

1 Tuba

Schlagzeug

Pauke

E-Gitarre

Klavier / elektrisch verstärktes Clavichord

Harfe

Sampler / Zuspield

14 Violinen I

12 Violinen II

10 Violen

8 Violoncelli

6 Kontrabässe

Chor in zwei Gruppen

(Sopran / Alt / Tenor / Bass)

---

**Entstehungszeit:** 2013–14

**Auftraggeber:** Kompositionsauftrag der *musica viva* des Bayerischen Rundfunks

**Uraufführung:** 6. Juni 2014 im Herkulesaal der Residenz München mit Wolfgang Mitterer [*Orgel*] und mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter der Leitung von Johannes Kalitzke

## ›AVENIR‹ LIBRETTO

[Der Originaltext von Michaux wurde vom Komponisten in mehrere Textabschnitte entsprechend den Überschriften unterteilt und neu geordnet.]

### 1. *Siècles*

Siècles à venir

Mon véritable présent, toujours présent,  
obsessionnellement présent...

### 2. *Hésitait*

Moi qui suis né à cette époque où l'on hésitait encore d'aller à Paris de  
Péking, quand l'après-midi était avancée parce qu'on craignait de ne  
pouvoir rentrer pour la nuit  
Oh! siècles à venir, comme je vous vois.

### 3. *L'escalier*

On sentait la délivrance poindre, au loin, au loin, pour vous.  
On pleurait en songeant à vous  
Nous étions quelques-uns.  
Dans les larmes nous voyions l'immense escalier des siècles et vous au bout,  
nous au bas,  
Et on vous enviait, oh! comme on vous enviait  
et on vous haïssait, il ne faudrait pas croire, on vous haïssait aussi, on vous  
haïssait...

### 4. *La lune / le calcul*

Un petit siècle épatant, éclatant le 1400e siècle après J.- C.,  
c'est moi qui vous le dis

[Deutsche Übersetzung von Kurt Leonhard]

1.

Jahrhunderte, die kommen werden, ihr,  
Meine eigentliche Gegenwart, immer gegenwärtig,  
zwanghaft gegenwärtig...

2.

Ich der ich zu jener Zeit geboren bin als man noch zauderte von Paris nach  
Peking zu fahren wenn der Nachmittag schon fortgeschritten war und man  
befürchten musste abends nicht rechtzeitig heimkehren zu können  
Jahrhunderte, die ihr kommen werdet, wie sehe ich euch.

3.

Wir fühlten die Erlösung herankommen, fern ganz fern, für euch.  
Wir weinten wenn wir an euch dachten.  
Wir waren immerhin ein paar Leute.  
In unseren Tränen sahen wir die unermessliche Treppe der Jahrhunderte und  
euch am höchsten Ende,  
uns ganz unten,  
Und wir haben euch beneidet o wie haben wir euch beneidet  
und gehasst haben wir euch, man kann es kaum glauben, auch gehasst haben  
wir euch, gehasst...

4.

Was für ein kleines erstaunliches erbauliches Jahrhundert dieses vierzehnhundertste  
Jahrhundert nach Christum, ich kann euch nur sagen

Le problème était de faire aspirer la lune hors du système solaire. Un joli problème.

C'était à l'automne de l'an 134 957 qui fut si chaud,  
quand la lune commença à bouger à une vitesse qui éclaira la nuit comme vingt  
soleils d'été, et elle partit suivant le calcul.

##### 5. *Pas un diable*

Je vous vois,

Mais non je ne vous vois pas.

Jeunes filles de l'an douze mille, qui dès l'âge où l'on se regarde dans un miroir,  
aurez appris à vous moquer de nos lourds efforts de mal dételés de la terre.

Que vous me faites mal déjà.

Un jour pour être parmi vous et je donnerais toute ma vie tout de suite.  
Pas un diable hélas pour me l'offrir.

Jamais, Jamais, non *Jamais*, vous aurez beau faire, jamais ne saurez quelle misérable banlieue  
c'était que la Terre. Comme nous étions misérableset affamés de plus Grand.

##### 6. *Cloué dans le siècle*

Nous sentions la prison partout, je vous le jure.

Ne croyez pas nos écrits (les professionnels, vous savez...)

On se mystifiait comme on pouvait, ce n'était pas drôle en 1937 quoiqu'il ne s'y passât rien,  
rien que la misère et la guerre.

On se sentait là, cloué dans ce siècle,

Et qui irait jusqu'au bout? Pas beaucoup. Pas moi...

Das Problem bestand darin den Mond aus dem Sonnensystem heraussaugen zu lassen. Ein hübsches Problem. Es war im Herbst des Jahres 134 957 in jenem Herbst der so heiß war, da begann der Mond sich zu regen mit einer Geschwindigkeit dass die Nacht wie von zwanzig Sonnensystemen erleuchtet wurde, und er machte sich auf den Weg genau der Berechnung folgend.

5.

Ich sehe euch,

Doch nein, ich sehe euch nicht.

Junge Mädchen des Jahres zwölftausend, die ihr schon im Alter eurer ersten Blicke in den Spiegel gelernt haben werdet euch über unsere schwerfälligen Anstrengungen lustig zu machen, weil wir uns noch nicht richtig von der Erde zu lösen verstanden.

Wie ich jetzt schon an euch leide.

Für einen einzigen Tag mit euch gäbe ich sogleich mein ganzes Leben.  
Kein Teufel da, leider, mir das zu gewähren.

Nie, Nie, nein *niemals* – ihr mögt euch noch so große Mühe geben – niemals werdet ihr euch vorstellen können was für eine elende Gegend die Erde war. Wie elend wir waren und wie verhungert nach Größerem.

6.

Überall spürten wir das Gefängnis, ich kanns beschwören.

Glaubt nicht unseren Schriften (den professionellen, ihr wisst schon...)

Man beschwindelte sich gegenseitig wie man konnte, es war nicht heiter im Jahre 1937 wenn auch nichts passierte, nichts weiter als das Elend und der Krieg.

Man fühlte sich dort in diesem Jahrhundert festgenagelt  
Und wer wäre bis ans Ende gegangen? Nicht viele. Ich nicht...

*7. Un parapluie fermé*

Siècles infiniment éloignés,

Siècles des homoncles vivant de quarante-cinq à deux cent jours, grands  
comme un parapluie fermé, et possédant leur sagesse comme il convient,  
Siècles des cent trente-huit espèces d'hommes artificiels, tous ou presque  
tous, croyant en Dieu – naturellement! – et pourquoi non? volant sans  
dommage pour leur corps, soit dans la stratosphère, soit à travers vingt  
écrans de gaz de guerre.

*8. On en était encore au pétrol*

Les petites histoires d'avions (on en était encore au pétrole, vous savez les  
moteurs à explosion) les profondes imbécilités d'expériences sociales  
encore enfantines ne nous intéressaient plus, je vous assure.

*9. Les ultra-déterminants*

Vous qui connaîtrez les ultra-déterminants de la pensée et du caractère de l'homme,  
et sa surhygiène  
qui connaîtrez le système nerveux des grandes nébuleuses  
qui serez entrés en communication avec des êtres plus spirituels que l'homme,  
s'ils existent  
qui vivrez, qui voyagerez dans les espaces interplanétaires,

*10. On ne savait encore*

On commençait à détecter l'écho radioélectrique en direction du Sagittaire  
situé à 2 250 000 kilomètres qui revient après quinze secondes et un  
autre tellement plus effacé, situé à des millions d'années-lumière;  
on ne savait encore qu'en faire.

7.

Jahrhunderte, ihr unendlich entfernten,  
Jahrhunderte der Homunculi deren Lebensdauer zwischen fünfundvierzig  
und zweihundert Tagen liegen wird und die so groß wie ein  
zusammengeklappter Regenschirm sein werden, aber doch im Vollbesitz  
ihrer Weisheit, wie es sich gehört

Jahrhunderte der hundertachtunddreißig Arten von künstlichen Menschen die alle  
– oder fast alle – an Gott glauben – natürlich! warum denn nicht? –  
und ohne körperlichen Schaden sei es die Stratosphäre sei es zwanzig  
Sperrgürtel von Kriegsgas durchfliegen.

8.

Die kleinen Flugzeuggeschichten (man brauchte noch Petroleum dazu, ihr wisst ja  
der Explosionsmotor) oder die abgründigen Albernheiten sozialer  
Experimente im Kindheitsstadium, so etwas – da könnt ihr sicher sein –  
hat uns schon nicht mehr interessiert.

9.

Ihr die ihr die Ultradeterminanten des Denkens und des menschlichen  
Charakters kennen werdet und auch seine Superhygiene  
die ihr das Nervensystem der großen Spiralnebel kennen werdet  
die ihr Verbindung mit Wesen haben werdet die geistiger sind als der Mensch  
falls es sie gibt  
die ihr in den Räumen zwischen den Planeten leben und reisen werdet,

10.

Man begann das radioelektrische Echo aus der Richtung des Sagittarius  
aufzufangen, in 2 250 000 km Entfernung, das nach fünfzehn Sekunden zurück-  
kehrt, und ein anderes erheblich verwischteres aus einer Entfernung von Millionen  
von Lichtjahren; man wusste noch nicht recht was man damit anstellen sollte.

## FUTURISTISCHES PANORAMA DER MERKWÜRDIGKEITEN

Nicolaus Richter de Vroe im Gespräch mit Michael Zwenzner

ZWENZNER: In *Avenir* beziehst Du Dich auf den belgisch-französischen Dichter, Zeichner und Maler Henri Michaux (1899–1984). Er galt von früh an als aufsässiger Charakter, der sich jeder Art von Zwang verweigerte. Bereits im Alter von 20 Jahren heuerte er als Matrose auf einem Hochseeschiff an und blieb dann auch zeit lebens Weltreisender. Unter dem Eindruck von Lautréamonts *Gesängen des Maldoror* begann er zu dichten und wurde stark von den französischen Surrealisten beeinflusst. Seine Gedichte zählen nicht gerade zur viel vertonten Lyrik des 20. Jahrhunderts. Eine der raren Ausnahmen bilden Witold Lutoslawskis *Trois Poèmes d'Henri Michaux* (1961–1963, für Chor und Orchester). Wie verlief Deine persönliche Geschichte mit Michaux?

RICHTER DE VROE: Der Name ist mir zum ersten Mal mit Lutoslawskis Komposition begegnet. Später wurde mir klar, dass Michaux auch ein bedeutender Maler und Grafiker war. Als ich 1971/72 in Dresden studierte, gab es Künstler wie Gerhard Al-

tenbourg (1926–1989), die sich wie selbstverständlich mit ihm auseinandergesetzt haben, was damals in der DDR doch ungewöhnlich war. Da für mich das Komponieren schon immer synästhetische Parallelen insbesondere mit der abstrakten Malerei und Grafik des 20. Jahrhunderts gehabt hat, war dieser Künstler, der seinerseits auf verschiedenen Gebieten so Hervorragendes und Originelles geleistet hat, ein besonderes Faszinosum für mich. Auf das Gedicht »Avenir« wurde ich durch einen befreundeten Orchesterkollegen, Frank Reinecke, aufmerksam, der mir den Gedichtband *Ein gewisser Plume (Un certain Plume* von 1930/1938; deutsche Ausgabe 1960) schenkte. Formal hat mich die Mehrdeutigkeit des Gedichtes gereizt. Es öffnet sozusagen Türen in sehr unterschiedliche Richtungen, die emotional völlig verschieden auslotbar sind. Ambivalenzen, auch Widersprüchlichkeiten dieser Art interessieren mich prinzipiell. Mir scheint, dass im Text einerseits ein gewisses Pathos vorherrscht und er damit wie ein ausdrucksvolles Poem gelesen werden kann. Dann kommen aber

seltene, skurrile Bilder ins Spiel, bei denen man wirklich unsicher wird, welches Ziel der Autor verfolgt. Absurde technische Zukunftsperspektiven und ein irrsinniger Zeithorizont, den Michaux hier aufschlägt, waren für mich schon immanent musikalisch eine große Herausforderung. Wobei es mir kompositorisch nicht darum ging, im Sinne der Avantgarde unbedingt Neues, quasi eine Musik der Zukunft zu schaffen. Vielmehr wollte ich den Text im Heute verankern, also in der Mitte zwischen seiner Entstehungszeit und dieser beschriebenen Zukunft.

ZWENZNER: Inwiefern entsprechen die zwischen Zuversicht und Sehnsucht, Neid und Hass schwankenden Empfindungen des lyrischen Ichs Deinem persönlichen oder auch einem allgemein verbreiteten Lebensgefühl?

RICHTER DE VROE: »Allgemein verbreitet« wäre für mich die richtige Formulierung, womit ich selbst mit inbegriffen wäre. Es ist die innere Zerrissenheit zwischen Zukunftsangst und Fortschrittsglauben, den es ja immer noch gibt – trotz aller Enttäuschungen und Belastungen, die damit stets einhergehen. Man denke auch an den Begriff

der Neurasthenie, der mit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert aufgekommen war und als eine Art Generaldiagnose herhielt für den modernen Menschen, der mit den Überforderungen des technischen Fortschritts und der extremen Beschleunigung des Lebens eben nicht nur Vorteile erlangte, sondern auch enorm zu leiden hatte. Dieses Lebensgefühl scheint mir von Michaux in genialer Weise aufgegriffen worden zu sein und auch heute noch Aktualität zu besitzen.

ZWENZNER: Was reizte Dich am Text in sprachlicher Hinsicht, besonders im Hinblick auf die Vertonung?

RICHTER DE VROE: Zunächst einmal hat mich gereizt, einen französischen Text zu vertonen, obwohl ich selbst dieser Sprache nicht mächtig bin. Das erforderte, sich umso intensiver mit den phonetischen Eigenschaften dieser Sprache auseinanderzusetzen. Daraufhin habe ich verschiedene Prozeduren verwendet, um den Text aufzubereiten, etwa durch Repetitionen, Überlagerungen oder die unabhängige Behandlung von aus dem Text herausgelösten Phonemen. Es war für mich eine Notwendigkeit, so auf

den Text einzugehen, da ich diese Arbeitsweise dann auch auf das Orchester ausweitete. Hier gibt es kaum motivisches Denken, sondern es herrscht das Element des Lautes vor. Das merkt man etwa daran, dass – angelehnt an das Melos der Sprache – viele Glissandi vorkommen. Ich verstehe das Orchester einerseits als eine Art Hintergrund für den Chor mit seinen Phonemen und seinem Text, andererseits als einen Resonanzraum. Interessant am Text ist außerdem seine eher prosaische Erscheinungsform, in die auch ein Element von Sachlichkeit hineinspielt. Er fixiert Michaux' überbordende Zukunftsphantasie im Sinne eines ›stream-of-consciousness‹, tendiert also weniger zu einer Poesie perfekt komponierter Formen.

ZWENZNER: Du vertonst den Text nicht linear, sondern springst zwischen verschiedenen Textpassagen hin und her. Warum ist das so?

RICHTER DE VROE: Das hat dramaturgische Gründe. Das Stück muss einen gewissen ›Zug‹ bekommen, eine musikalisch überzeugende Form. Und da der Text sowieso etwas Torsohaftes hat, eher einem Steinbruch

gleich, dachte ich: Man kann die einzelnen Steine ruhig ein wenig umstellen. Michaux' Gedicht führt ja nicht linear zu einem Ziel, sondern bricht immer wieder ab, setzt neu an usw. Diese formale Offenheit hat mich zu diesem Umgang mit dem Text bewogen. Doch mit dem Bruchstückhaften alleine konnte ich mich nicht begnügen. Klar war zum Beispiel, dass das Stück ein richtiges Finale braucht. Es sollte nicht einfach verenden. Auch gibt es Passagen, die sich zeitlich dehnen, etwa der dritte Teil (*L'escalier*) mit seinen kontinuierlich absteigenden mikrotonalen Linien oder der neunte Teil (*Les ultra-déterminants*): Hier wächst sich die Musik anhand fast barocker Figurenketten und polyphon sich überlagernder Stimmenpaare aus, kommt zur Ruhe, wird nicht sofort wieder von anderen Dingen ›gebrochen‹.

ZWENZNER: Michaux' *Avenir* ist eher kein Gedicht, das eine Vertonung intimen Charakters nahelegt. Wie kamst Du zu Deinem »Instrument«, zur Gesamtdisposition der angebotenen Kräfte?

RICHTER DE VROE: Um das enorme Spektrum des Textes einzufangen, empfand ich

die Notwendigkeit eines großen Raums, verschiedenster klanglicher Möglichkeiten und damit eines entsprechend großen Apparats. Seltsamerweise war für mich einer der Garanten des Gelingens das sehr mit der Tradition verbundene Instrument der Orgel. Ich habe es als Aufgabe gesehen, diese Tradition, diese spezielle Aura nicht zu verleugnen, aber gleichzeitig meinen eigenen Orgelbegriff zu definieren. Da ist es natürlich eine wunderbare Möglichkeit, mit dem Solisten Wolfgang Mitterer zu arbeiten. Er hat relativ freie Hand bei der Registrierung bzw. klanglichen Umsetzung des Notentextes und bekommt auch die Gelegenheit, frei zu improvisieren. Was ich sehr gerne angenommen habe mit der Entscheidung, für Orgel zu schreiben, ist die Erweiterung des Raums. Genau wie das Orchester und der Chor bildet die Orgel eine Klangwelt für sich. Die Partitur vereint damit ganz verschiedene auratische Sphären, die sich mitunter gegenseitig abstoßen und das auch sollen. Das gilt auch für Orchesterinstrumente wie Serpent oder Clavichord: Man guckt da sozusagen aus noch früherer Perspektive auf die Zeit Michaux', der seinerseits von den geklonten Homunculi der Zukunft redet, die so

klein sind wie ›zusammengeklappte Regenschirme‹... Was die Besetzung mit großem Chor und großem Orchester angeht, die ja die historische Gattung des Oratoriums nahelegt, so habe ich nicht versucht, dieses Genre bewusst zu bedienen. Die Tatsache, dass in Michaux' Text ein gewisses Pathos mitschwingt, schien mir allerdings Gewähr dafür zu geben, dass es kein Fehler sein würde, sich mit dieser besonderen Tradition auseinanderzusetzen. In dem Zusammenhang finde ich die Frage interessant: Wer ist das, der hier den Text quasi verkörpert? Dieses ›Ich‹, das da vorkommt und offenbar ein unpersönliches Kollektiv anspricht (bestehend aus den Menschen, die in der Zukunft zuhause sein werden, oder abstrakter noch: bestehend aus den kommenden Jahrhunderten), kann sehr wohl auch selbst als etwas Kollektives, Unpersönliches verstanden werden. Und da ist der Chor, aus dem hier und da stichflammenartig auch Soli hervorschießen, natürlich der geeignete Protagonist.

ZWENZNER: Deine Partitur enthält einige besetzungstechnische Besonderheiten. Was hat es mit Instrumenten wie Serpent, Clavichord und E-Gitarre im Orchester auf sich?

RICHTER DE VROE: Es geht hierbei wie bereits angedeutet um eine Erweiterung des ideellen Raums, um die Ansammlung eher inkompatibler Elemente oder besser: Merkwürdigkeiten. Das ist vielleicht das geeignetste Wort – denn in Michaux' Text stolpert man ja auch in jedem dritten Satz über Merkwürdigkeiten. Das macht letztlich auch die Kraft des Textes aus. Für den aus dem 16. Jahrhundert stammenden Serpent, ein schlangenförmiges Instrument mit Blechblasmundstück, habe ich bewusst auf eine im Sinne des 21. Jahrhunderts virtuose Gestaltung – etwa durch verfremdete Klänge – verzichtet. Wenn das Instrument dann merkwürdige Skalen in aufsteigenden Linien zu spielen hat, bleibt es beim gewohnten Serpentklang. Die spezielle Anschlagstechnik des Clavichord sorgt zudem für eine schwankende Intonation. Auch die skordierte Harfe sorgt dafür, dass das temperierte System aus den Fugen gerät. Die elektrische Verstärkung des Clavichords bildet darüber hinaus eine Verbindung zur E-Gitarre, die im Stück eine besondere Funktion erfüllt: Mit der Technik des E-Bows werden kontinuierliche Haltetöne bzw. Akkorde produziert, die dann mittels der Bottleneck-

Technik stufenlos transponiert werden können. Es entstehen minutiöse Glissandi, die zumeist parallel zum Orgelpart erklingen und mit ihm verschmelzen sollen. Diese Klangkombination gründiert sozusagen zunächst die Leinwand, auf der das Ganze sich abspielt, wird aber zum Schluss hin immer mehr aufgebrochen, ja regelrecht »zerfledert«.

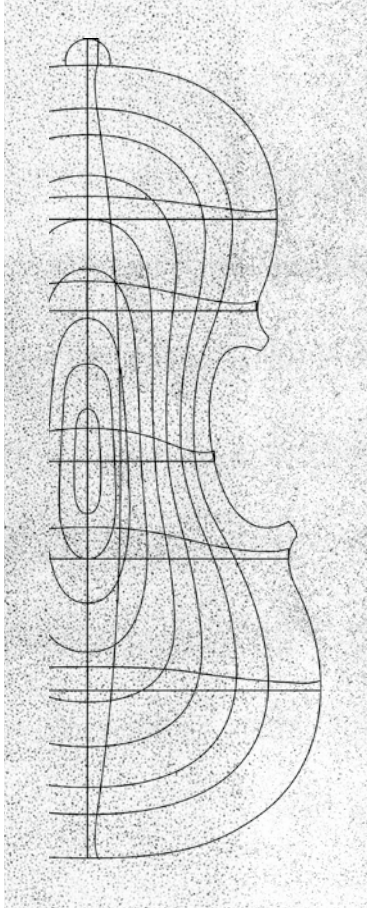
ZWENZNER: Auf welche unterschiedlichen Weisen setzt Du den Chor ins Verhältnis mit dem Text?

RICHTER DE VROE: Da gibt es hin und wieder ein am Textinhalt orientiertes Rollenspiel der punktuell hervortretenden Solisten, die etwa als »Roboter«, »Zirkusdirektor« oder als »Demo-Sprechchor« zu agieren haben. Aber es gibt auch Rollenspiele der beiden Teilchöre, die satztechnisch oft gegeneinander »gestrickt« sind, sich manchmal sogar so weit überlagern, dass der Eindruck eines chaotischen Stimmengewirrs entsteht. Die doppelchörige Anlage ist dabei weniger auf Stereoeffekte hin gewählt, sondern im Sinne einer Bewusstseinspaltung: Das kollektive Gebaren ist hier quasi schizophren.

Die Textverständlichkeit war ein wichtiges Anliegen, auch wenn die kompositorische Anlage es nicht durchgängig anstrebt bzw. erlaubt, dass der Text in seiner Syntax nachzuvollziehen ist. Besonderer Wert wird aber auf die deutliche Gestaltung der Konsonanten und der Zischlaute gelegt, die gelegentlich explosive Gestalt annehmen und eine eigene rhythmische Geräuschebene bilden sollte. Da bin ich natürlich dankbar für diesen außerordentlichen Chor, da er im Hinblick auf Artikulation und Rhythmik die nötige Präzision garantiert.

---

Originalbeitrag für *musica viva* / BR



## A FUTURISTIC PANORAMA OF ODDITIES

*Nicolaus Richter de Vroe in conversation with Michael Zwenzner*

ZWENZNER: In *Avenir*, you refer to the Belgian-French poet, draughtsman and painter Henri Michaux (1899–1984). From an early age, he was regarded as a rebellious character who refused any kind of coercion. At the age of 20, he signed up to work as a sailor on an ocean-going vessel, after which he remained a world traveller for the rest of his life. Deeply impressed by Lautréamont's *Songs of Maldoror*, he started writing poetry and was greatly inspired by the French surrealists. While his poems are not among the most frequently set to music in the 20th century, one rare exception is Witold Lutoslawski's *Trois Poèmes d'Henri Michaux* (1961–1963, for choir and orchestra). Could you tell me about your own personal experience of Michaux?

RICHTER DE VROE: It was Lutoslawski's composition that first brought his name to my attention. I later realised that Michaux was also an important painter and graphic artist. When I was studying in Dresden in 1971/72, artists like Gerhard Altenbourg (1926–1989) dealt with him as a matter of

course, which was something unusual in the GDR at that time. Composing has always had synesthetic parallels for me, especially with 20th-century abstract painting and graphic art—and this artist, who achieved so much that was outstanding and original in numerous fields, was a particular source of fascination for me. I came across the poem 'Avenir' through Frank Reinecke who gave me the volume of poetry *A Certain Plume* (*Un certain Plume*, 1930/1938; German edition 1960). Formally, the ambiguity of the poem appealed to me. It opens doors, as it were, in very different directions that can be explored in completely different emotional ways. Ambivalences and contradictions of this kind are of fundamental interest to me. It seems to me that, on the one hand, a certain pathos prevails in the text, so it can be read as an expressive poem—but then strange and bizarre images come into play, making the author's intention uncertain. The absurd technical perspectives of the future and the insane time horizon presented by Michaux were an immanent musical challenge for

me. However, my compositional aim was not necessarily to create something new in an avant-garde sense, a kind of music of the future, but rather to anchor the text centrally, in the present—between the time it was written and the future it describes.

ZWENZNER: The feelings expressed in the work, which are conveyed in the first person, fluctuate between confidence and longing, and envy and hatred. How do these feelings correspond to your own personal attitude to life, or to a generally prevailing attitude?

RICHTER DE VROE: “Generally prevailing” would be the right phrase for me in that regard, and I would include myself too. The inner conflict between fear of the future and belief in progress still exists—despite all the disappointments and burdens that always accompany it. Consider the term ‘neurasthenia’, which emerged in the late 19th and early 20th centuries. It served as a kind of general diagnosis for modern man, who had not only benefited from the excessive demands of technological progress and the extreme acceleration of life but had also suffered

enormously as a result. I feel that Michaux captured this attitude to life brilliantly, and it is still relevant today.

ZWENZNER: What attracted you to the text from a linguistic point of view, especially with regard to setting it to music?

RICHTER DE VROE: First of all, I was tempted to set a French text to music, even though I don’t speak the language myself. This meant that I had to engage with the phonetic characteristics of the language all the more intensively. I then used various procedures to prepare the text, such as repetitions, superimpositions, or the independent treatment of phonemes extracted from the text. I felt it was necessary to respond to the text in this way, because I then extended this approach to the orchestra. There is hardly any motivic thinking here—instead, the element of sound predominates. This is evident in the numerous glissandi, which are based on the melos of the language. I see the orchestra on the one hand as a kind of backdrop for the choir and its phonemes and text, and on the other hand as a resonance chamber. Another interesting aspect of the text is

its rather prosaic form, which also incorporates an element of objectivity. It captures Michaux's exuberant vision of the future in the style of a 'stream of consciousness', so it moves away from the idea of a poetry of perfectly composed forms.

ZWENZNER: Rather than setting the text to music linearly, you jump back and forth between different text passages. Why is that?

RICHTER DE VROE: There are dramaturgical reasons for that. The piece has to have a certain 'pull', a musically convincing form. Since the text is somewhat torso-like anyway, resembling a quarry, I felt that the individual 'rocks' inside it could be rearranged slightly. After all, Michaux's poem does not lead linearly towards a goal; it keeps breaking off, starting again, and so on. It was this formal openness that prompted me to work with the text in this way. However, I could not be satisfied with the fragments alone. For example, it was clear that the piece needed a proper finale and should not simply fade away. Some passages also stretch out in time, such as the third part (*L'escalier*) with its continuously descending microtonal lines, and the ninth

part (*Les ultra-déterminants*). Here, the music expands, using baroque-style chains of figures and overlapping polyphonic pairs of voices, before coming to rest. It is not immediately 'broken' again by other things.

ZWENZNER: Michaux's *Avenir* is not really a poem that lends itself to an intimate musical setting. How did you arrive at your "instrument"—the overall disposition of your musical forces?

RICHTER DE VROE: To capture the text's vast spectrum, I needed a large space and a wide range of tonal possibilities, resulting in a correspondingly large apparatus. Strangely enough, the organ, an instrument very much associated with tradition, was one of the guarantors of success for me. I saw it as my task to embrace this tradition and special aura, while also defining my own concept of the organ at the same time. It is, of course, a wonderful opportunity to work with the soloist Wolfgang Mitterer here. He has relatively free rein with regard to the registration and tonal realisation of the musical text, and he also has the chance to improvise freely. I am very happy with the decision to

write for organ because it expands the space. Like the orchestra and the choir, the organ creates its own sound world. The score thus unites very different auratic spheres, which, at times, repel each other—and should indeed do so. The same applies to orchestral instruments such as the serpent or the clavichord: it's as if we're looking at Michaux's time from an even earlier perspective. He himself speaks of the cloned homunculi of the future, which are as small as 'folded umbrellas'. As for the scoring for large choir and orchestra, which suggests the historical genre of the oratorio, I did not consciously try to use it. Nevertheless, the fact that a certain pathos resonates in Michaux's text led me to believe that engaging with that particular tradition would be appropriate. In that regard, I find one question interesting: Who is the subjective entity embodying the text? The first-person narrator who appears there and is clearly addressing an impersonal collective (consisting of the people who will be at home in the future, or, more abstractly, consisting of the centuries to come) can certainly be construed as something collective and impersonal in itself. The choir, from which solos also emerge here and

there like flickering flames, is naturally the appropriate protagonist.

**ZWENZNER:** Your score contains some special features in terms of instrumentation. What about instruments such as the serpent, clavichord and electric guitar in the orchestra?

**RICHTER DE VROE:** As I mentioned, it's about expanding the ideal space and accumulating incompatible elements—or rather, oddities. That is perhaps the most appropriate word, because in Michaux's text one stumbles across oddities in almost every sentence. This is ultimately what makes the text so powerful. I deliberately avoided virtuoso treatment of the 16th-century serpent—a snake-shaped instrument with a brass mouthpiece - in the 21st-century sense, for example by using alienated sounds. Even when the instrument plays strange scales in ascending lines, it retains the familiar serpent sound. In addition, the special touch technique of the clavichord ensures a fluctuating intonation. The scordatura harp also ensures that the tempered system is thrown out of kilter. The clavichord's electric ampli-

fication also established a connection with the electric guitar, which plays a special role in the piece: The e-bowing technique produces continuous sustained notes or chords that can be transposed steplessly using the bottleneck technique. This results in minutely detailed glissandi, which can usually be heard alongside the organ part and are intended to merge with it. This combination of sounds creates the initial “ground” of the canvas on which everything else takes place, but towards the end it becomes increasingly fragmented, even “tattered”.

ZWENZNER: In what ways do you set the choir in relation to the text?

RICHTER DE VROE: From time to time, the soloists engage in role-play, emerging at certain points to act as ‘robots’, ‘circus directors’, or as a ‘demo speaking choir’. There is also role-playing by the two sub-choirs, which are often ‘knitted’ against each other in terms of movement technique, sometimes overlapping so much that they create the impression of a chaotic jumble of voices. The double-choir arrangement is chosen less for stereo effects than to represent a split con-

sciousness: the collective behaviour is, as it were, schizophrenic. Textual comprehensibility was an important consideration, even though the compositional structure does not always facilitate an understanding of the syntax of the text. However, special emphasis is placed on clear shaping of the consonants and sibilants, which should occasionally take on an explosive form to create their own rhythmic sound level. I am of course grateful for this extraordinary chorus, as it guarantees the necessary precision in terms of articulation and rhythm.

---

Original contribution for *musica viva* / BR

## **BIOGRAFIEN / BIOGRAPHIES**

**ILYA GRINGOLTS**

**WOLFGANG MITTERER**

**JOHANNES KALITZKE**

**CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

**SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

## ILYA GRINGOLTS [*Violine*]

Ilya Gringolts widmet sich neben dem großen Orchesterrepertoire auch selten gespielten sowie zeitgenössischen Werken. 2020 gründeten er und Ilan Volkov die I&I Foundation zur Förderung zeitgenössischer Musik. Gringolts konzertiert u.a. mit dem BRSO, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, St. Petersburg Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, der Royal Stockholm Philharmonic, Orquesta Sinfónica de Galicia, Israel Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra sowie den Bamberger Symphonikern. Als Kammermusiker arbeitet Gringolts regelmäßig mit Künstlern wie James Boyd, David Kadouch, Itamar Golan, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Andreas Ottensamer, Antoine Tamestit und Jörg Widmann zusammen. Gringolts' künstlerisches Interesse gilt auch der historischen Aufführungspraxis. Nachdem er zunächst Violine und Komposition in St. Petersburg studierte, setzte er sein Studium bei Itzhak Perlman an der Juilliard School fort. 1998 ging Gringolts als Gewinner des internati-

onalen Violin-Wettbewerbs »Premio Paganini« hervor. Er spielt eine Violine von Stradivari (1718 »ex-Prové«).

---

In addition to the major orchestral repertoire, Ilya Gringolts also devotes himself to rarely performed and contemporary works. In 2020, he and Ilan Volkov founded the I&I Foundation to promote contemporary music. Gringolts has performed with the BRSO, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, St. Petersburg Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic, Orquesta Sinfónica de Galicia, Israel Philharmonic Orchestra, Singapore Symphony Orchestra and the Bamberg Symphony Orchestra, among others. As a chamber musician, Gringolts regularly works with artists such as James Boyd, David Kadouch, Itamar Golan, Aleksandar Madzar, Nicolas Altstaedt, Andreas Ottensamer, Antoine Tamestit and Jörg Widmann. Gringolts' artistic interests also include historical performance practice. After initially studying violin and

composition in St. Petersburg, he continued his studies with Itzhak Perlman at the Juilliard School. In 1998, Gringolts emerged as the winner of the international violin competition 'Premio Paganini'. He plays a Stradivarius violin (1718 "ex-Prové").

## WOLFGANG MITTERER [Orgel]

Wolfgang Mitterer wurde 1958 in Lienz, Osttirol, geboren und studierte in Graz, Wien und Stockholm Orgel, Komposition und Elektroakustik. Nach einem Stipendienaufenthalt in Rom 1988 spielte er in Bands wie Hirn mit Ei, Call Boys Inc., Pat Brothers, Dirty Tones und Matador sowie u. a. mit Linda Sharrock, Gunter Schneider, Wolfgang Reisinger, Klaus Dickbauer, Hōzan Yamamoto, Tscho Theissing und Tom Cora. Wolfgang Mitterer zählt zu den wichtigsten zeitgenössischen Komponisten Österreichs und hat sich als Spezialist für elektroakustische Musik etabliert. Seine Arbeit oszilliert zwischen Komposition und offener Form. Neben Musik für Orgel und Orchester, einem Klavierkonzert und der 2003 bei den Wiener Festwochen uraufgeführten Oper *Massacre* produzierte er Soundinstallationen

und war an gemeinschaftlichen Improvisationen mit diversen Gruppen beteiligt. Er tritt regelmäßig als Solist und in Ensembles bei internationalen Festivals auf. Mitterer erhielt verschiedene Auszeichnungen, darunter den Preis der Stadt Wien für Kunst und den Prix Europe.

---

Wolfgang Mitterer was born in Lienz, East Tyrol, in 1958 and studied organ, composition and electroacoustics in Graz, Vienna and Stockholm. After a scholarship stay in Rome in 1988, he played in bands such as Hirn mit Ei, Call Boys Inc, Pat Brothers, Dirty Tones and Matador as well as with Linda Sharrock, Gunter Schneider, Wolfgang Reisinger, Klaus Dickbauer, Hōzan Yamamoto, Tscho Theissing and Tom Cora, among others. Wolfgang Mitterer is one of Austria's most important contemporary composers and has established himself as a specialist in electroacoustic music. His work oscillates between composition and open form. In addition to music for organ and orchestra, a piano concerto and the opera *Massacre*, which premiered at the Vienna Festival in 2003, he has

produced sound installations and participated in collaborative improvisations with various groups. He regularly performs as a soloist and in ensembles at international festivals. Mitterer has received various awards, including the City of Vienna Prize for Art and the Prix Europe.

## **JOHANNES KALITZKE** *[Leitung]*

---

Johannes Kalitzke wurde 1959 in Köln geboren. Nach dem Abitur folgten ein Studium an der Kölner Musikhochschule, Klavier bei Aloys Kontarsky, Dirigieren bei Wolfgang von der Nahmer und Komposition bei York Höller. Ein Stipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes ermöglichte ihm einen Studienaufenthalt in Paris am Institut IRCAM. Dort war er in dieser Zeit Schüler von Vinko Globokar, zugleich in Köln von Hans Ulrich Humpert (elektronische Musik). 1991 wurde er Künstlerischer Leiter und Dirigent des Ensemble Musikfabrik Köln, dessen Mitbegründer er war. Seither ist er regelmäßig als Gastdirigent bei Ensembles wie Klangforum Wien, Collegium Novum, Ensemble Modern und zahlreichen internationalen Orchestern. Dazu kamen Opernpro-

duktionen, u.a. an der Staatsoper Unter den Linden, der Stuttgarter Oper, den Wiener Festwochen, der Münchner Biennale und den Salzburger Festspielen. Internationale Tourneen sowie zahlreiche CD-Aufnahmen ergänzen seine Tätigkeit als Interpret klassischer und zeitgenössischer Musik.

Johannes Kalitzke was born in Cologne in 1959. After leaving school, he studied piano with Aloys Kontarsky, conducting with Wolfgang von der Nahmer and composition with York Höller at the Cologne University of Music. A scholarship from the German National Academic Foundation enabled him to study at the IRCAM Institute in Paris. During this time, he was a student of Vinko Globokar there and of Hans Ulrich Humpert (electronic music) in Cologne. In 1991, he became artistic director and conductor of the Ensemble Musikfabrik Köln, of which he was a co-founder. Since then he has been a regular guest conductor with ensembles such as Klangforum Wien, Collegium Novum, Ensemble Modern and numerous international orchestras. He has also

conducted opera productions, including at the Staatsoper Unter den Linden, the Stuttgart Opera, the Vienna Festival, the Munich Biennale and the Salzburg Festival. International tours and numerous CD recordings round off his activities as an interpreter of classical and contemporary music.

## CHOR DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS

Aufgrund seiner besonderen klanglichen Homogenität und der stilistischen Vielseitigkeit, die alle Gebiete des Chorgesangs von der mittelalterlichen Motette bis zu zeitgenössischen Werken, vom Oratorium bis zur Oper umfasst, genießt der Chor höchstes Ansehen in aller Welt. Chefdirigent von BR-Chor und BRSO ist seit 2023 Sir Simon Rattle und als Künstlerischer Leiter prägt Peter Dijkstra seit 2022 das Profil des Chores, dem er bereits von 2005 bis 2016 in gleicher Position verbunden war. In der Reihe *musica viva* sowie in den eigenen Abonnementkonzerten profiliert sich der Chor regelmäßig mit Uraufführungen. Gastspiele führten ihn in die großen Konzertsäle der Welt von der Elbphilharmonie über das Concertgebouw Amsterdam, den

Musikverein Wien, das KKL Luzern und das Festspielhaus Salzburg bis zur Suntory Hall in Tokio. Häufig steht der BR-Chor gemeinsam mit europäischen Spitzenorchestern auf dem Podium, so etwa mit den Berliner Philharmonikern und der Sächsischen Staatskapelle Dresden, aber auch mit Originalklangensembles wie Il Giardino Armonico oder der Akademie für Alte Musik Berlin. Zu den Dirigenten, welche die Zusammenarbeit mit dem Chor schätzen, gehören Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Christian Thielemann oder Giovanni Antonini. Für seine CD-Einspielungen erhielt der BR-Chor zahlreiche hochrangige Preise, darunter der International Classical Music Award für das *Kroatische glagolitische Requiem* von Igor Kuljerić sowie der Diapason d'or für Valentin Silvestrov's *Requiem für Larissa* und André Caplets *Le miroir de Jésus*.

Website [br-chor.de](http://br-chor.de)

---

Due to the special homogeneity of its sound and its stylistic versatility that covers all areas of choral singing—from medieval motets

to contemporary works and from oratorios to operas—the Bavarian Radio Chorus is held in the very highest regard worldwide. Sir Simon Rattle has been the Chief Conductor of the BR Chorus and BRSO since 2023, and Peter Dijkstra has shaped the profile of the Chorus as its Artistic Director since 2022. He was already associated with the Chorus in the same position from 2005 to 2016. In the *musica viva* series as well as in its own subscription concerts, the Chorus makes a name for itself regularly with world premieres. Guest performances have taken it to the world's great concert halls: from the Elbphilharmonie, the Concertgebouw Amsterdam, the Vienna Musikverein, the KKL Lucerne and the Salzburg Festspielhaus to Tokyo's Suntory Hall. The BR Chorus often performs together with top European orchestras such as the Berlin Philharmonic and the Staatskapelle Dresden, as well as original instrument ensembles such as Il Giardino Armonico or the Akademie für Alte Musik Berlin. Conductors who appreciate working with the Chorus include Herbert Blomstedt, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Andris Nelsons, Christian Thielemann and Giovanni Antonini. The Bavarian Radio

Chorus has received numerous prestigious awards for its CD recording—including the International Classical Music Award for the *Croatian Glagolitic Requiem* by Igor Kuljerić and André Caplet's *Le miroir de Jésus*, which also was awarded with the Diapason d'or beside Valentin Silvestrov's *Requiem for Larissa*.

---

## **SYMPHONIEORCHESTER DES BAYERISCHEN RUNDFUNKS**

Schon bald nach seiner Gründung 1949 entwickelte sich das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks zu einem international renommierten Orchester. Besonders die Pflege der Neuen Musik hat eine lange Tradition, so gehören die Auftritte im Rahmen der 1945 von Karl Amadeus Hartmann gegründeten *musica viva* von Beginn an zu den zentralen Aufgaben des Orchesters. Auf ausgedehnten Konzertreisen durch nahezu alle europäischen Länder, nach Asien sowie nach Nord- und Südamerika beweist das BRSO immer wieder seine Position in der ersten Reihe der internationalen Spitzenorchester. Die Geschichte des Symphonieorchesters

verbindet sich auf das Engste mit den Namen der bisherigen Chefdirigenten: Eugen Jochum (1949–1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992), Lorin Maazel (1993–2002) und Mariss Jansons (2003–2019), dessen umfangreiche Aufnahme­stätigkeit in der 70 CDs umfassenden Box »Mariss Jansons – The Edition« gewürdigt wurde. Im September 2023 trat Sir Simon Rattle sein Amt als neuer Chefdirigent von Chor und Symphonieorchester des BR an. Seit seinem Debüt 2010 hat sich eine intensive und vertrauensvolle Zusammenarbeit entwickelt, aus der bereits mehrere herausragende CD-Veröffentlichungen hervorgegangen sind, u.a. Mahlers Symphonie Nr. 9, ausgezeichnet mit einem Diapason d'or, einem Supersonic Pizzicato und als Gramophone Editor's Choice.

Website [brso.de](http://brso.de) | Instagram [@brsorchestra](https://www.instagram.com/brsorchestra)  
Facebook [@brso](https://www.facebook.com/brso) | YouTube [@brsorchestra](https://www.youtube.com/brsorchestra)

---

Not long after it was established in 1949, the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (BRSO / Bavarian Radio Symphony Orchestra) developed into an internationally renowned orchestra. The orchestra's perfor-

mance of new music enjoys an especially long tradition, and right from the beginning, appearances in the *musica viva* series, created by composer Karl Amadeus Hartmann in 1945, have ranked among the orchestra's core activities. On extensive concert tours to virtually every country in Europe, to Asia as well as to North and South America, the BRSO continually confirms its position in the first rank of top international orchestras. The history of the Symphonieorchester is closely linked with the names of its previous Chief Conductors: Eugen Jochum (1949– 1960), Rafael Kubelík (1961–1979), Sir Colin Davis (1983–1992), Lorin Maazel (1993–2002) and Mariss Jansons (2003–2019), whose extensive recording activities were honoured in the 70-CD box set "Mariss Jansons—The Edition". In September 2023, Sir Simon Rattle took up his post as the new principal conductor of the BR Chorus and Symphony Orchestra. Since his debut with the orchestra in 2010, an intensive and trusting collaboration has developed, and has already resulted in several outstanding CD releases, including Mahler's Symphony No. 9—awarded a Diapason d'or and a Supersonic Pizzicato, it was also Gramophone Editor's Choice.

## CD EDITION – MUSICA VIVA / BR

Als »Reihe für Komponistinnen und Komponisten« dokumentiert die *musica viva* CD-Edition Konzerte mit dem Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks sowie mit international renommierten Orchestern und Ensembles der seit 1945 bestehenden *musica viva*-Reihe. In etwa drei Neuerscheinungen pro Jahr werden aktuelle *musica viva* Produktionen und historische Live-Mitschnitte aus den Archiven des Bayerischen Rundfunks berücksichtigt.

Under the title of “Reihe für Komponistinnen und Komponisten”, Bavarian Radio’s *musica viva* CD edition documents composers’ work in the form of concerts given by the Bavarian Radio Symphony Orchestra and Chorus as well as concerts by visiting international orchestras, ensembles and soloists that have appeared in the *musica viva* series, which was established in 1945. Around three releases will appear each year, showcasing not only current *musica viva* performances but also historic live recordings from the archives of Bavarian Radio.

## IMPRESSUM

Eine CD-Produktion der BRmedia Service GmbH – Edition *musica viva*

Ⓟ + © 2025 BRmedia Service GmbH

Live Recordings *musica viva* concerts and studio productions

Artistic Director *musica viva* / BR Dr. Winrich Hopp

Executive Producer and Editor *musica viva* / BR Dr. Pia Steigerwald

Assistant *musica viva* / BR Giovanni Michelini

28 October 2022 — *Violinkonzert*

Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich

Recording Producer Jörg Moser

Recording Engineer Christiane Voitz

6 June 2014 — *Avenir*

Recording Location Herkulessaal der Residenz, Munich

Recording Producer Jörg Moser

Recording Engineer Winfried Meßmer

CD Mastering Christoph Stickel

Music Publisher Manuscript [Violinkonzert] | Manuscript [Avenir]

Translations David Ingram

Layout & Cover Art LMN–Berlin [lmn-berlin.com]

