

**18.01.** 2016 20:00  
Grand Auditorium

Lundi / Montag / Monday

**Musiques d'aujourd'hui**

«Abrasch»

**Backstage**

**19:45** Grand Auditorium

Meet the artists (D/L)

**United Instruments of Lucilin** (Kerger)

**Olivier Sliepen** saxophone

**André Pons Valdès** violon

**Danielle Hennicot** alto

**Christophe Beau** violoncelle

**Sophie Deshayes** flûtes

**Marcel Lallemand** clarinettes

**Pascal Meyer** piano

**Guy Frisch** percussion

**Chœur INECC**

**Bob Flammang** performance

**Mariette Lentz** soprano, performance

**Serge Kettenmeyer** direction

**Camille Kerger** musique, direction de chœur

**Nico Helminger** texte, lecture

**Markus Anton Huber** peinture, performance

**ensemble recherche** (Feldman)

**Barbara Maurer** alto

**Martin Fahlenbock** flûte

**Shizuyo Oka** clarinette

**Melise Mellinger** violon

**Åsa Åkerberg** violoncelle

**Klaus Steffes-Holländer** piano

**Christian Dierstein** percussion

**Camille Kerger** (1957) musique

**Nico Helminger** (1953) texte

**Markus Anton Huber** (1961) peinture

*Abrasch*. Szenisches Konzert für Solo-Sopran, Chor und Ensemble  
(création, commande Philharmonie Luxembourg) (2012–2016)

*Abrasch A* – 28'

*Nun ist Zeit*

*Meine Zeit*

*Jedes Ei ist ein Ort in Bewegung*

*So wird Erinnerung* (Text)

**Morton Feldman** (1926–1987)

*The viola in my life N° 1* for viola and 5 instruments (1970) – 10'

*Abrasch B: In uns ist Gehen* – 17'

*The viola in my life N° 2* for viola and 6 instruments (1970) – 12'

*Abrasch C: Nun ist Klang* – 18'

*Wish* für Sopransaxophon solo (2001) – 6'

*Nun ist Raum* – 8'

*The viola in my life N° 3* for viola and piano (1970) – 6'

~105' sans entracte / ohne Pause

# Une longue méditation

## **Conversation avec Camille Kerger**

Propos recueillis par Anne Le Nabour

*Parlez-nous de la genèse d'Abrasch.*

La genèse de l'œuvre remonte à quatre ou cinq ans. J'aime monter des spectacles insolites et je rêvais depuis toujours d'un projet où la musique, le texte et la peinture soient à niveau égal. J'en ai parlé au Chief Dramaturg de la Philharmonie, Bernhard Günther, qui s'est montré très enthousiaste et *Abrasch* a ainsi vu le jour. Plus qu'une commande de la Philharmonie, c'est aussi une collaboration dans la réalisation.

*Cette pièce s'inscrit-elle dans la lignée des opéras que vous avez pu composer par le passé?*

Non, c'est tout à fait différent. Dans les opéras, je joue beaucoup avec le réalisme ou l'absence de réalisme. Ici, cela va beaucoup plus loin. *Abrasch* s'apparente davantage à une longue méditation via la musique, le texte et le visuel. Pendant le spectacle, l'énergie bascule en permanence entre ces trois formes d'expression.

*Que signifie le terme «Abrasch»?*

Ce terme vient du domaine de la tapisserie et est emprunté à un long poème de Nico Helminger. Il renvoie aux nuances de couleurs que présentent les fils après avoir été teints et trouve un écho particulier dans les motifs musicaux de Morton Feldman, lui-même collectionneur de tapis d'Anatolie. Tel un tissage, les trois parties de *The viola in my life* seront intercalées dans ma musique.



photo: Laurent Friob

Camille Kerger

*Comment définiriez-vous le poème de Nico Helminger?*

Il s'agit d'un très long poème présentant parfois une grande complexité. Il aborde un thème récurrent dans ma musique et qui m'est cher – de là vient peut-être que nous travaillons ensemble depuis 20 ans –, celui de la marche, au sens le plus large. Dans le texte apparaît ainsi souvent le mot «gehen» (aller). Parfois, le poème semble obéir à une sorte de folie. En allemand, on dirait «*ver-rücken*», terme à double sens malheureusement intraduisible en français.

*Quel rapport son texte entretient-il avec votre musique?*

J'ai conçu les choses de façon très personnelle par rapport à ce que lui aurait peut-être pu imaginer. Il n'y a quasiment pas d'interruption et le texte, créateur d'atmosphères, avance comme un long monologue. J'ai parfois déconstruit des phrases afin qu'on ne comprenne pas directement le sens et c'est à ce moment-là que le mot devient musique.

*Comment avez-vous rencontré le peintre Markus Huber?*

J'ai fait la connaissance de Markus Huber il y a dix ans en Autriche au Burgenland où j'ai été invité à plusieurs reprises à une rencontre d'artistes européens, dans un ancien moulin qui remonte au Moyen Âge. Une trentaine d'artistes, peintres, compositeurs et parfois danseurs étaient invités à vivre et travailler ensemble pendant deux semaines. Quand je suis arrivé la première fois, je me suis installé dans une ancienne cuisine et, juste à côté, se trouvait Markus Huber. Comme j'écrivais encore avec un crayon et une gomme, il s'est dit qu'au fond, nous faisons un peu la même chose même si la finalité était différente. La base de son travail consiste en effet à faire un trait, puis encore un trait, jusqu'à ce qu'apparaisse une forme et que cela devienne presque fantastique. Son travail recouvre deux dimensions passionnantes, à la fois du très petit et du très grand: d'un côté, c'est un peu comme si on regardait des synapses au microscope; de l'autre comme si on voyait une galaxie très lointaine.

*Quel rapport sa peinture entretient-elle votre musique?*

J'ai vu Markus Huber très souvent. Il a lu *Abrasc* et connaît bien ma musique. Comme avec Nico Helminger, nous nous sommes régulièrement rencontrés pour travailler au projet. L'idée était qu'il fasse une base à cette riche polyphonie artistique, une sorte de cantus firmus visuel servant de trame pour l'évolution musicale. Il a ainsi réalisé un film tout en documentant la progression de la réalisation d'un tableau de la toile vide jusqu'à l'œuvre

achevée. À côté de ce film, il réalisera pendant le spectacle du «live painting» en intégrant des participants dans le processus.

*Quel effectif avez-vous choisi?*

Ma pièce implique une soprano solo, l'United Instruments of Lucilin dans sa structure initiale, c'est-à-dire sept musiciens (piano, percussions, flûte, clarinette, saxophone et trois archets), et l'ensemble recherche. Il y aura aussi un chœur considéré comme un instrument de musique, une sorte de couleur supplémentaire.

*Chanteur, directeur de l'Institut Européen de chant choral de Luxembourg (INECC), vous entretenez personnellement un rapport particulier avec la voix.*

Le texte surtout. Je suis effectivement chanteur soliste de formation et le texte me passionne car je suis aussi un grand lecteur. Le texte me procure une musique de base incroyable qui me stimule dans l'écriture. La prononciation d'un texte est porteuse d'une musicalité incomparable. Après être passé par les démarches de déconstruction des années 1970/1980, je reviens à un côté plus organique dont je ne peux pas me passer.

Interview réalisée le 18.12.2015

# 100 Minuten Offenheit

## **Über leichte Abweichungen, den Abstrakten Expressionismus und Bewegung im Konzerthaus**

Markus Anton Huber im Gespräch mit Bernhard Günther

*Beim Projekt «Abrsch» wird dieser Begriff von drei befreundeten Künstlern von unterschiedlichen Seiten aus beleuchtet: Camille Kerger kommt von der Musik, Nico Helminger von der Literatur, du von der Malerei. Was bedeutet dieser Begriff für dich?*

Der Begriff «Abrsch» dient hier zunächst einmal als Stütze eines anderen Begriffs, den Nico Helminger mehr oder weniger damit gleichsetzt: «Clinamen», die geringfügige Abweichung. Käme es in den Bewegungen der Atome und Moleküle zu keinen geringfügigen Abweichungen, würden sie nie aufeinandertreffen – und es hätte nie eine sichtbare Welt gegeben. «Clinamen» ist der spontane Vorgang einer Musterbildung aus sich selbst heraus.

*Der Begriff «Clinamen» [geprägt v.a. von Lucretius im 1. Jahrhundert vor Christus] zielt nahezu auf kosmische Dimensionen, beim Begriff «Abrsch» geht es hingegen um etwas sehr Handfestes, nämlich das Verfertigen von Teppichen...*

«Abrsch» bezeichnet das Knüpfen eines Teppichs, das Herstellen einer Textur, netzwerkbildend – eindeutig ein Begriff, den ich in der Malerei ebenso gut wie in der Musik verwenden kann. Ich erzähle mit den Strichen und den Farben eine Geschichte. Text, Textur ist nichts anderes als eine Geschichte zu erzählen. Wenn ich einen Teppich knüpfe, erzähle ich auch etwas, das hat einen eindeutig narrativen Aspekt.

*Wie kam es dazu, dass ihr drei Künstler euch mit diesem Begriff auseinandergesetzt habt?*



Camille Kerger hat mich längere Zeit beim Zeichnen beobachtet. Dabei fiel ihm meine nonfigurative Art des Zeichnens auf – dass eben eine Art Netz, Textur gezeichnet wird, die er scheinbar ähnlich mit seiner Musik verknüpfen oder analogisieren konnte. Nico Helminger war mit diesem Texturbegriff – an der Schnittstelle von Geschichte erzählen, Textur zeichnen und die Rhythmik und die emotionale Matrix dazu in der Musik bilden – sehr nah an dem, was ich gezeichnet und er in vier Opern gemeinsam mit Camille auf die Bühne gebracht hatte.

*Der Begriff «Abrsch» ist gleichzeitig eines der Gravitationszentren in der Ästhetik von Morton Feldman, von dem drei Stücke in den Ablauf des Abends integriert sind. Feldman war nicht nur Sammler alter anatolischer Teppiche, sondern auch mit vielen Malern seiner Zeit sehr eng befreundet: Jackson Pollock, Mark Rothko, Philip Guston, Franz Kline, Robert Rauschenberg, Willem de Kooning – kurz gesagt: vielen Malern des «Abstract Expressionism». Wie stellst du deine Malerei in Beziehung zu dieser Freundschaft zwischen Feldman und den Abstrakten Expressionisten?*

Ich kann sie nur in eine ideelle Beziehung stellen, ich kannte weder Morton Feldman noch seine Freunde persönlich, ich kenne nur deren Arbeiten. Vor allem bei de Kooning, Rothko, natürlich bei Jackson Pollock und auch bei Kline ist das ganz klar ein intuitiver Zugang mit enorm viel abstraktem Wissen im Hintergrund. Eine Musik kann ich gar nicht machen, wenn ich nicht eine abstrakte Idee von der Musik habe. Abstrakter Expressionismus ist ähnlich. Bei mir ist es ein sehr meditativer Zugang, aktive Meditation, um es mit diesem Paradoxon auszudrücken.

### **«Abrsch» als Performance**

*Zugleich wird der Begriff «Expressionismus» in diesem Konzert in besonderer Weise erfahrbar sein – es geht hier nämlich viel performativer, expressiver zu als bei einem «normalen» Konzert. Das ist zu einem großen Teil auch auf deine Mitwirkung an diesem Projekt zurückzuführen. Wie gestaltest du diesen performativen Anteil?*

Ich habe eine Leinwand vorbereitet, die am Boden liegen wird. Diese Leinwand zeigt das neuchinesische Symbol für «Raum» – bezugnehmend auf Nico Helmingers Textzeile «Nun ist Raum». In diese Figur des Raumes werden sowohl dunkle als auch helle Stellen gezeichnet, wo dann während der Aufführung Bob Flammang als Chorsänger in die Textur der Zeichnung mit eingearbeitet wird – er wird rezitieren, singen und Teil des Bildes, der Malperformance. Das Gleiche geschieht mit Mariette Lentz. Bob Flammang ist von oben bis unten mit Körpermalfarbe schwarz vorgemalt, Mariette Lentz goldockerfarben. Auch sie wird beim Singen über die Leinwand schreiten und dann in den letzten zehn Minuten in einer Pose verharrend mit bestimmten Strichen und Strichrhythmen in das Bild eingearbeitet, um auf diese Weise von der Musik zum Bild, vom Klang zur Farbe zu kommen. Am Schluss ist alles in das Bild integriert.

*Wie stellst dich für dich als Maler das Konzertritual als solches dar? Hast du dir im Grunde immer schon gewünscht, einmal das Ritual eines «normalen» Konzerts zu erweitern?*

Die Malerei in diese Richtung zu erweitern, ist nur eine von vielen Optionen. Ich möchte meine Kunst nicht auf diese performativen Elemente beschränken. Dafür ist sie doch zu sehr in der Expression, in der direkten Auseinandersetzung sowohl mit den beiden anderen Kunstrichtungen Musik und Poetik als auch mit dem Publikum verhaftet. Das passiert, es ist gut so, das würde ich aber nicht ständig machen wollen. Das ist sehr spannend, es steht hier dem Moment der Kontingenz oder des Zufalls aber ein sehr großer Raum offen, da wird aber auch das Tor zum Scheitern deutlich weiter aufgemacht als im Atelier – dort kann ich korrigieren, in diesen hundert Minuten auf der Bühne kann ich nicht nichts oder wenig korrigieren.

## **Stillsitzen im Konzert ist schwierig**

*Das ist jetzt der Blick aus dem Atelier, aber wie geht es dir, wenn du im Konzert sitzt und dir beispielsweise ein Stück von Feldman anhörst?*

Morton Feldman höre ich wirklich gern in unheimlich großer Ruhe und Stille, mit Camille, mit Freunden gemeinsam an. Die großen Konzerte – da muss ich immer irgendwie in Bewegung bleiben, und das ist sehr schwierig in einem Konzertsaal. Für mich als Musikrezipienten ist die Situation in einem Konzert immer sehr fordernd, weil ich gern in Bewegung höre und dabei auf und ab gehen möchte.

*Diesmal gehört es zum Konzert ja dazu, dass du auf und ab gehst...*

Für mich ist es mehr oder weniger eine auf die Bühne verlegte Ateliersituation. Im Wesentlichen mache ich bei mir im Atelier auch nichts anderes. Ich habe zum Beispiel zu Camille Kergers Stück eine Serie *Rituale* gezeichnet, und es war für mich unglaublich entspannend, befruchtend und aktivierend, die Musik zu hören und mich dazu zeichnerisch zu bewegen, ohne mir in irgendeiner Weise dabei sagen zu müssen, dass ich beispielsweise rhythmisch die Musik abzeichne. Das wäre Blödsinn. Ich habe dabei meine eigenen Ideen. Aber das Hören der Musik an sich kann ich in einem Bewegungszustand machen, und das tut mir sehr gut. Es wäre ja auch ein Blödsinn, in einem Rockkonzert zu sitzen; warum muss ich das bei einer klassischen oder neuen Musik machen? Das ist für mich ein wenig paradox.

*Morton Feldman hat einmal im Unterricht zu Elliott Sharp gesagt: «Music is meant to be listened to sitting in a comfortable chair – your music is meant to be listened to sitting on the floor.» Auch Feldman hat sich also mit dieser Frage beschäftigt, in welcher Haltung man Musik hört...*

Unabhängig von seinen drei Stücken aus *The viola in my life*, die ich schon länger höre, habe ich kürzlich das vom Kronos Quartet aufgenommene *Piano And String Quartet* von 1985 angehört. Großartig, fast minimalistisch und wirklich spannend. Diese Musik zwingt dich fast dazu, dass du sitzt oder sogar am Boden liegst und dich wenig rührst. Ich verstehe das, aber in einem Konzerthaus zu sitzen, mit jemandem links und rechts von dir, kann sehr beengend sein. Und gerade bei so intensiver Musik habe ich gern mehr Raum um mich.

*Im Grand Auditorium wird bei «Abrsch» nicht nur ein Bild entstehen, sondern man sieht auf der großen Projektionsleinwand auch die Entstehung eines Bildes, das es bereits gibt, und es hängen Bilder an den Wänden. Wie verhalten sich diese drei Schichten von Bildern zueinander?*

Die große Projektion, die die Entstehung von einer der vier oben im Saal hängenden vier Arbeiten zeigt, hat den Titel *nunc* – nun, da, jetzt. Die Abrsch-Gedichte von Nico Helminger beginnen mit dem Wort «Nun» – Nun ist Zeit, Nun ist Klang, Nun ist Raum. Dieses «Nun», das als Projektion gezeigt wird, stellte quasi den Basso continuo für die Komposition von Camille Kerger dar und soll auch quasi ein Basso continuo für die Aufführung sein. Die anderen Arbeiten haben den Titel *sonare* (Klang), *saltare* (Springen) und *procedere* (Voranschreiten im Sinne von Vergehen). Die chinesischen Zeichen für «Klang», «Zeit» und «nun, da, jetzt» sind formale, bildgebende Elemente dazu. Warum chinesische Zeichen? Weil die chinesische Sprache wesentlich intensiver an die Melodik angebunden ist als die indogermanischen Sprachen, und weil natürlich die symbolhafte Schrift sehr stark das Symbol beinhaltet, viel stärker als die lateinische Schrift.

## **Was kam zuerst – Text, Bild oder Musik?**

*Wie war die Reihenfolge der Entstehung? Was war zuerst da im Zusammenwirken von Text, Bild und Musik bei «Abrsch»?*

Aus meiner Sicht war das Erste eine Art Brainstorming von uns allen dreien an einem Wochenende in Wien Ende 2012. Dann haben wir über Emails die Idee geknüpft, und Nico hat den Text geschrieben. Er wurde zweimal umgeschrieben und dann in Druck gegeben [Nico Helminger: *Abrsch*. – Differdange: Éditions Phi, 2013]. Auf diesen Text habe ich mit dem ersten Bild *nunc* geantwortet. Die Entstehung des Bildes wurde in 1.200 Photos dokumentiert, die mehr oder weniger zu einem Film verbunden wurden. Und mit diesem Film hat dann Camille Kerger mehr oder weniger intensiv gearbeitet und daraus seine musikalische Idee entwickelt.

*Beim Begriff «Abrsch» geht es ja ursprünglich darum, dass kleine Mengen Wolle in kleinen Töpfen gefärbt wurden und sich daraus Farbunterschiede ergaben. Mit welchen Materialien entstehen deine Bilder?*

Nepalbütteln mit 300g/m<sup>2</sup>, ein sehr dichtes, handgeschöpftes Papier aus Seidelbastrinde mit fast schon skulpturalem Charakter; Tusche, Kreide, Kohle, Graphit, Eitempera und Wachsfettkreide, die mit dem Enkaustik-Verfahren aufgebrannt wird. Also Mixed media.

*Kann sich da beispielsweise durch mal mehr, mal weniger Pigmente in der Eitempera eine Nähe zum Phänomen des «Abrsch» ergeben?*

Sowohl dadurch als auch durch den Vorgang der Enkaustik, ein altes Verfahren, bei dem Wachs erhitzt wird, was zu punktförmigen Veränderungen der Pigmente in Kreide und Wachs führt. Dabei können unterschiedliche Pigmente, die zusammengemischt eine Farbe ergeben, plötzlich wieder aufgespalten werden. Auch bei der Zeichnung, die über das rauhe Papier läuft, wirkt sich der Widerstand des Papiers in einem Diskontinuum des Pigmentauftrags aus. Das ist sehr nah am «Abrsch» oder am «Clinamen», an den ständigen leichten Abweichungen.

*Noch ein Schlusswort zur Einstimmung des Publikums auf diesen besonderen Tag?*

Offen bleiben. 100 Minuten geistige, psychische Offenheit – das wäre, was ich mir wünschen würde von den Menschen.

Das Gespräch wurde am 06.01.2016 per Telefon geführt.

# Morton Feldman: The Viola in My Life

Sebastian Claren (1996)

Am Anfang der siebziger Jahre kehrt Feldman endgültig zur konventionellen Notation zurück. Zehn Jahre später erklärt er im Rückblick, daß seine «ungewöhnlichste Notation in den Aufführungen eher dazu neigte, historische Klischees zu wiederholen», als seine «präzise Notation», die, so Feldman, «*meine Handschrift*» ist:

*«Meine unbestimmte Notation war einer sich drehenden Kamera ähnlich, die wie ein historischer Spiegel [historical mirror] sehr vertraute Bilder einfängt. Ich will den Spiegel der Geschichte [mirror of history] nicht in meinem Werk haben. Ich will ihn in meiner Erziehung, aber nicht in meinem Werk.»* [Feldman, 1982]

Während sich diese Äußerung vor allem auf Feldmans graphische Notation zu beziehen scheint, geht Feldman in einem Interview mit Walter Zimmermann auf die Probleme ein, die sich im Zusammenhang mit der «free durational notation» ergaben:

*«Eines der großen Probleme meiner Arbeit war, als alles losging, daß ich immer das Gefühl hatte, daß die Interpreten ihre Aufmerksamkeit darauf richteten, wie die Klänge zu spielen waren, aber nicht zuhörten. Und sie achteten nicht auf die Pausen, die ich angebe. Der Grund, daß meine Musik ausnotiert ist, besteht darin, daß ich die Kontrolle über die Stille [silence] behalten will.»* [Feldman, 1976]

Diese Aussage wird bestätigt durch die zwischen 1963 und 1969 entstandenen Kompositionen, die eine langsame Annäherung an die konventionelle Notation darstellen, insofern zunächst

nur die Pausen präzise bestimmt und erst später auch die Klänge immer häufiger in proportionalen rhythmischen Werten ausgeschrieben werden.

1970/1971 entsteht eine Reihe von Kompositionen, in denen Feldman versucht, «Melodien und motivische Fragmente», die bevorzugt von Solisten vorgetragen werden, so zu behandeln, «wie Robert Rauschenberg Photographien in seinen Gemälden benutzt», und über eine «statische Klangwelt, die charakteristischer für meine Musik ist», zu legen. [Feldman, 1971]; er vergleicht in diesem Zusammenhang seine früheren Stücke mit einem «leeren, weißen Raum», in den er nun «einige ausgewählte Möbelstücke» gestellt habe [Feldman, 1972]. In Bezug auf *The Viola in My Life 1–4*, eine Serie von vier Kompositionen für Solo-Viola und verschiedene Kammer- und Orchesterbesetzungen, er klärt Feldman seine Vorgehensweise wie folgt:

*«Im Unterschied zu einem großen Teil meiner Musik ist The Viola in My Life konventionell notiert in Bezug auf Tonhöhen und Tempi. Es ist schwierig, das Fehlen von formalen Ideen in einer Komposition, die mehr oder weniger «konventionell» zu klingen scheint, zu vermitteln. Die wiederkehrende Melodie hat keine strukturelle Funktion. Sie kehrt eher als eine «Erinnerung» wieder, denn als etwas, das die Komposition vorwärtsbringt. Bestimmte Situationen werden mit leichten Veränderungen wiederholt, aber nicht weiterentwickelt. Es entsteht ein Stillstand zwischen Erwartung und Erfüllung [stasis between expectancy and its realization]. Wie in einem Traum gibt es keine Erlösung [release], bis wir aufwachen und nicht, weil der Traum zu Ende wäre.»* [Feldman, 1972]

Trotz dieser Beteuerungen ist allerdings in allen vier Stücken eine deutliche Tendenz zu beobachten, bestimmte Figuren an den Anfang, andere in die Mitte und wieder andere an den Schluß zu stellen, die jeweils mit überlieferten Anfangs-, Durchführungs- und Schlußgesten bis zu einem gewissen Grade übereinstimmen, so daß sich insgesamt statische, aber in ihrem Aufbau durchaus konventionell angelegte Kompositionen ergeben. Der unmittelbare Anlaß für diese Rückkehr zur konventionellen Notation scheinen die zahlreichen Crescendi und Decrescendi zu sein,

die vor allem den «melodischen Fragmenten» der Viola unterlegt sind, teilweise aber auch «die statische Klangwelt», auf die diese Motive aufgelegt sind, beleben; Feldman erklärt hierzu:

*«In The Viola in My Life liegt unter fast jedem Klang der Viola ein schwaches Crescendo. Man kann keine Crescendi in unbestimmten Dauern schreiben; die rhythmischen Proportionen sind also wegen der Dauer der verschiedenen Arten von Crescendi zustande gekommen.»*

[Feldman, 1971]

Die Bedeutung dieser Crescendi erklärt Feldman in einem weiteren Programmtext wie folgt:

*«Seit 1958 (nicht unähnlich einem bestimmten Aspekt des minimal painting) war die Oberfläche meiner Musik flach [flat]. Die Crescendi der Viola stellen eine Rückkehr zur Beschäftigung mit einer musikalischen Perspektive dar, die allerdings nicht durch die Wechselwirkung einander entsprechender Ideen [interaction of corresponding musical ideas] bestimmt wird – sondern eher einem Vogel gleicht, der versucht, innerhalb einer begrenzten [confined] Landschaft in die Luft aufzusteigen.»*

[Feldman, 1971]

Die Belebung der Klangebene durch Crescendi und Decrescendi gipfelt in *The Viola in My Life 4* für Solo-Viola und großes Orchester in einem großen Crescendo des Orchesters ins dreifache Forte, in dem eine einfache diatonische Vierton-Floskel viermal wiederholt wird, um dann sofort wieder ins dreifache Piano zurückgenommen zu werden; mit diesem Orchester-Fortissimo nimmt Feldman die Forte-Schläge der ersten Werkgruppe nach zwölf Jahren, in denen er ein durchgehendes Pianissimo ununterbrochen beibehalten hat, wieder auf.

Während Feldman die Idee der Collage melodischen Materials sehr schnell wieder aufgibt und später als nicht erfolgreich bezeichnet, da «diese Dinge in der Musik nicht in der gleichen Weise funktionieren wie in der Malerei» [Feldman, 1982], hält er an der konventionellen Notation fest, innerhalb derer er die Klangebene seiner Kompositionen nun möglichst genau fixiert: Die



Grunddynamik liegt für alle folgenden Kompositionen beim dreifachen Pianissimo, das an bestimmten Stellen ins fünffache Pianissimo zurückgenommen wird; einzelne «poco» Crescendi werden durch «molto» Decrescendi wieder aufgehoben, wobei sich in fast jeder Komposition wenigstens ein Ausbruch ins Forte oder Fortissimo findet. Das Tempo liegt in den verschiedenen Kompositionen zwischen 56 und 66 MM mit dem Zusatz «äußerst ruhig» oder «äußerst leise».


Nach: Sebastian Claren: *Neither. Die Musik Morton Feldmans* – Hofheim / Ts.: Wolke-Verlag, 2000, pp. 92–93. Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors.

# Morton Feldman über Bilder

Was ist meine Musik? Was ist das Stück von gestern Abend [*String Quartet (II)*]? Das Stück von gestern Abend hat mit zwei Dingen zu tun [Wiederholung und Variation], von denen ich glaube, daß sie weniger konzeptuell als realistisch sind. Ich interessiere mich sehr für realistische Dinge. Lassen Sie uns über Konzepte reden.

Ich versuche, nichts einen Namen zu geben [not to give something a name]. Das ist für mich sehr, sehr wichtig.

Ich wende mich vor allem an die jüngeren, weniger erfahrenen Komponisten und ich versuche, Ihnen zu vermitteln, daß für diejenigen, die Modelle benutzen – und wie könnte man keine Modelle benutzen – Sie müssen verstehen, daß die gesamte Geschichte unseres Denkens und Verstehens, seit vor vielen, vielen Jahren zwei Griechen eine Auseinandersetzung über diese beiden Standpunkte – den konzeptuellen und den perzeptuellen [the conceptual and the perceptual] – hatten, entweder aus einem Kampf gegen beide, oder ihrer Verschmelzung, oder einem Unentschieden, oder was auch immer besteht.

Lassen Sie uns Henri Bergson ernstnehmen; er erinnert uns daran, daß wir letztlich nur zwei Möglichkeiten haben, uns auszudrücken: entweder konzeptuell, oder durch Bilder. 

Einstein würde immer auf der Seite des Bildes stehen. Die DNS-Formel kam beispielsweise durch solch ein Bild zustande. Derjenige, der dieses Bild sozusagen gemacht hat, erzählte, daß



Der Maler Philip Guston (links) und Morton Feldman

seine Studenten versuchten, die Probleme mathematisch zu lösen und scheiterten. Er sagte, wie wichtig es für ihn war, das Bild zu haben, und erst dann natürlich ist er auch ein großer Mathematiker – beschreibt er es mathematisch.

Und genauso arbeite ich auch. Ich weiß allerdings nicht, welches welches und was was ist [which is which and what is what]. Es gibt eine Art Verwirrung zwischen dem Konzeptuellen und den Bildern.

Interessant an Bildern ist, daß Sie nicht sagen können «Ich werde jetzt mal ein Bild herstellen [I'm going to make an image], es sei denn, es ist programmatisch; darum sind 85 Prozent aller Musik auf der Welt programmatisch. Sie können einfach nicht sagen: <Ich mache jetzt ein Bild, ein instrumentales Bild [instrumental image].>

Versuchen Sie es und denken Sie an die Geschichte der zeitgenössischen Musik. Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, wieviele instrumentale Bilder fallen Ihnen ein? Nehmen Sie den Anfang von Strawinskys Violinkonzert, der langsame Satz. Denken Sie an die hohe Lage. Erinnern Sie sich an die tiefe Flöte, wie Sie unten einsetzt? Wenn Sie sich nicht erinnern, wenn Sie nicht wissen, was ein Bild ist, dann haben Sie ein Problem.

Auszug aus der Darmstadt-Lecture 1984. Nach: Sebastian Claren: *Neither. Die Musik Morton Feldmans* – Hofheim / Ts.: Wolke-Verlag, 2000, p. 119. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Sebastian Claren.

# Morton Feldman über Abrasch

Die Farbskala der meisten Teppiche, die nicht in den Städten geknüpft werden, erscheint umfassender als sie wirklich ist [appears more extensive than it actually is], was auf die große Vielfalt von Schattierungen der gleichen Farbe [shades of the same color] zurückzuführen ist (Abrasc), die dadurch zustandekommt, daß die Wolle in kleinen Mengen eingefärbt wird. Als Komponisten interessiert mich dieser einzigartige Punkt besonders, der für die Farbgebung [coloration] eines Teppichs und die Entstehung eines mikrochromatischen, über den gesamten Teppich ausgebreiteten Farbtons [a microchromatic overall hue] verantwortlich ist. Meine Musik wurde hauptsächlich von den Methoden beeinflusst, mit denen Farbe auf eigentlich sehr einfache Embleme [essentially simple devices] angewandt wird. Dies hat mich auch dazu gebracht, die Natur des musikalischen Materials neu zu untersuchen. Was ist die beste Möglichkeit, musikalische Farbe mit genauso einfachen Mitteln unterzubringen? Muster. [Feldman, 1981]

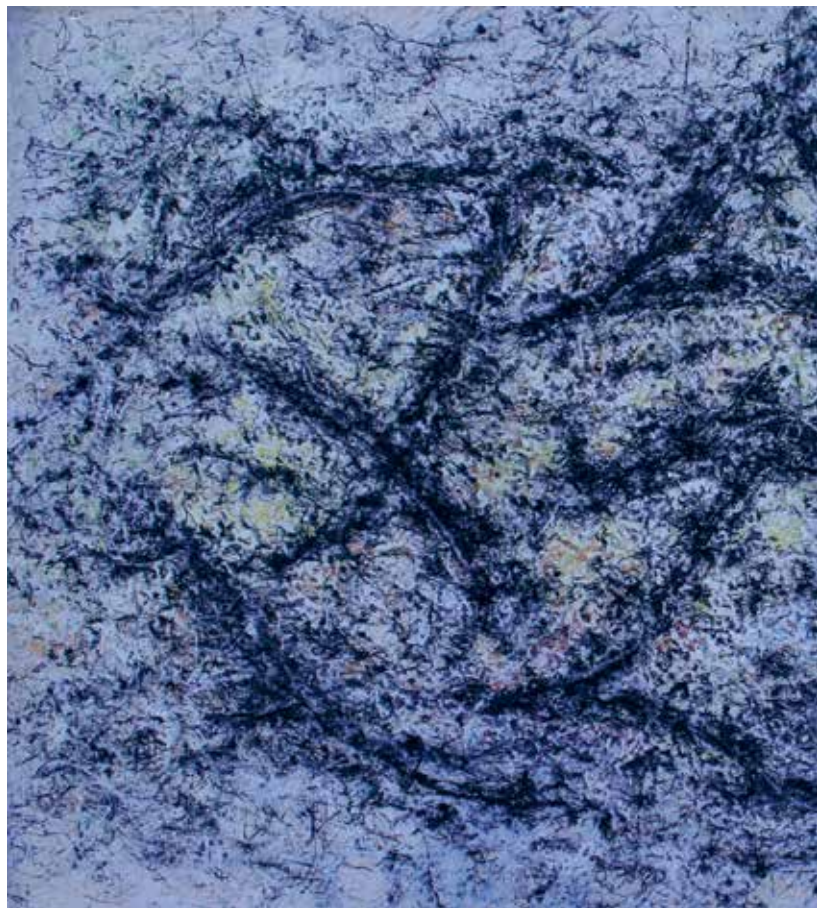
Es war im Übrigen mein Interesse an orientalischen Nomadenteppichen, das mir geholfen hat, «unvollkommene» Schlaginstrumente mit größerer Sicherheit einzusetzen. [...] **In alten orientalischen Teppichen geschieht das Färben der Wolle in kleinen Mengen, so daß die Unvollkommenheit der wechselnden Farbe über den gesamten Teppich ausgebreitet ist.** Die meisten Leute halten dies jedenfalls für Unvollkommenheiten. In Wirklichkeit ist es die Brechung des Lichts [the refraction of the light] auf diesen kleinen Farbflächen, die die Schönheit dieser Teppiche ausmacht.



Morton Feldman bei der Untersuchung eines Teppichs

Ich habe dies in saubere und unsaubere Tonhöhen übersetzt. [I interpreted this as going in and out of tune.] Es gibt einen Namen dafür – Abrash – ein Farbwechsel, der uns zu Stücken wie *Instruments III* führt, dem Beginn meiner Teppich-Idee. Ich würde nicht sagen, daß ich eine wörtliche Übersetzung zwischen den Teppichen und dem Einsatz der Instrumente in *Instruments III* vorgenommen habe, aber es half mir, keine Angst davor zu haben. Ich mag diese Unvollkommenheiten und es hat etwas zu der Farbskala hinzugefügt. Sie hat die Farbgebung bereichert, diese Unsauberkeit. [It enriched the color, this out of tune quality.] [Feldman, 1983]

Nach: Sebastian Claren: *Neither. Die Musik Morton Feldmans – Hofheim / Ts.:* Wolke-Verlag, 2000, pp. 212/213.  
Abdruck mit freundlicher Genehmigung von Sebastian Claren.





Markus Anton Huber: *Abrsch I (nunc)*. Mixed media auf Nepalbütten, 100 x 175 cm (2014–2015)

# Abrasch

Nico Helminger (2013)

Nun ist Zeit. Ich trete ein und sage ich  
wie ich nun sage und Zeit.  
Ich ist eine Verunsicherung,  
eine Verlegenheit,  
eine Möglichkeitsform von Zeit.  
Meine Zeit hat Zehen und geht.  
Und wendet sich Ihnen zu.  
Ihnen heisst noch mehr Zehen  
und noch mehr Gehen. Verlegenheitsgehen.  
Wie ich nun sage und Zeit und Ihnen.  
Und mir ein Ich entwerfe. In Schritten und Worten.  
Auch Sie sind Ortsgebundenheiten.  
Wie die Namen der Städte und Sonnen.  
Wie das Möglichkeitsei, das ich mit mir trage.

Jedes Ei ist ein Ort in Bewegung.  
Andere Orte heissen Dorf oder Sonne.  
Wir verständigen uns indem wir sagen:  
Wir sonnen uns. Oder binden uns an Orte,  
Die Zahlen sind und gehen.  
Geben uns Zahlen hin und schreiben ein Jahr.

Auszug aus: Nico Helminger: *Abrasch*. – Differdange: Éditions Phi, 2013.  
Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Autors und des Verlags.  
Der Gedichtband mit dem vollständigen Text und weiteren Gedichten ist vor und  
nach dem Konzert im Foyer der Philharmonie zum Preis von 15 EUR erhältlich.



# Interprètes

## Biographies

---

### **United Instruments of Lucilin**

Créé en 1999 par un groupe de musiciens luxembourgeois passionnés, l'ensemble de musique contemporaine United Instruments of Lucilin est la première formation de chambre au Luxembourg à se vouer exclusivement à la promotion et à la création d'œuvres du 20<sup>e</sup> et du 21<sup>e</sup> siècle. Le noyau dur de Lucilin (quatuor à cordes, piano et percussion) est rejoint à l'occasion par des vents ou autres instruments, en fonction de la taille des projets. Avec 20 à 30 concerts par an, Lucilin se produit au Luxembourg et à l'étranger. L'ensemble est reconnu pour proposer des représentations appréciées du public et pouvant sortir de l'ordinaire. L'ensemble met également un point d'honneur à encourager le public à créer un lien avec la musique et son contexte, et a pour objectif de toucher son auditoire de façon intellectuelle, spirituelle et visuelle. Plus qu'un ensemble, Lucilin est une plateforme de création réunissant interprètes, compositeurs et musiciens de tous bords, son horizon esthétique couvre tous les champs de la création contemporaine: de la Seconde École de Vienne au minimalisme américain, en passant par la nouvelle génération ainsi que par la musique improvisée et électronique. Parmi ses commandes et ses premières, Lucilin a interprété, entre autres, des œuvres de Luca Francesconi, Donnacha Dennehy, Jean-Luc Fafchamps, Marcel Reuter, Michael Riessler, Yan Maresz, Martin Matalon, Claus-Steffen Mahnkopf et Toshio Hosokawa. Récemment, Lucilin a passé commande à Brice Pauset, Mauro Lanza et Arturo Fuentes.



United Instruments of Lucilin

---

## **United Instruments of Lucilin**

Das Ensemble Lucilin wurde 1999 gegründet, als eine Handvoll weitgereister luxemburgischer Musiker beschloss, das heimische Publikum mit aktueller Kammermusik in Kontakt zu bringen. Dieses erklärte Ziel verfolgt das Ensemble seither ohne Kompromisse. Die Kernbesetzung – Streichquartett, Klavier und Schlagzeug – wird regelmäßig um weitere Instrumentalisten auch aus den europäischen Nachbarländern erweitert. Dabei geht Lucilin mit großer Flexibilität ans Werk und spricht seine Zuhörer nicht nur akustisch, sondern auch intellektuell und visuell an: Traditionelle Konzerte wechseln sich ab mit Musiktheater-Produktionen, lichtdramaturgisch gestaltete Auftritte mit szenischer Darstellung von Kompositionen. Lucilin holt die Neue Musik aus ihrer sterilen Ecke und schreckt durchaus nicht vor spektakulären Aktionen zurück. Die Produktionen des Ensembles bringen Interpreten, Komponisten und Künstler verschiedener Richtungen zusammen. Zum Repertoire gehören Werke der Wiener Schule, von amerikanischen Minimalisten, von Komponisten der jüngeren Generation und auch improvisierte und elektronische Musik. Lucilins ästhetischer Horizont umfasst das gesamte Spektrum zeitgenössischer Kreation. Das Ensemble vergibt Aufträge an zahlreiche Komponisten wie Luca Francesconi, Donnacha Dennehy, Jean-Luc Fafchamps, Marcel Reuter, Michael Riessler, Martin Matalon, Yan Maresz, CS Mahnkopf und Toshio Hosokawa. Jüngst wurden Kompositionen bei Brice Pauset, Mauro Lanza und Arturo Fuentes in Auftrag gegeben.

---

## **Olivier Sliepen**

Olivier Sliepen (1979) studied saxophone in Luxembourg with Guy Goethals, then with Arno Bornkamp at the Conservatory in Amsterdam, where he was awarded an excellent bachelor in 2002, and a master with distinction in 2004. In 2004, the Erasmus exchange program allowed him to work with Claude Delangle at the Conservatoire de Paris. Olivier Sliepen was the winner of the Concours de l'EMCY in 1995 and of the Gustav Bumcke Competition in 1999. As a soloist he regularly performs

with the Philharmonic Orchestra of Luxembourg, the Solistes Européens, Ensemble Insomnio, and plays at renowned festivals such as the Holland Festival, the Prinsengrachtfestival, the Elektronischer Frühling Wien, the Gaudeamus Muziekweek and the World Music Days. In 2002 he was invited by the Frankfurt Ballet to create a new composition by Thom Willems based on a new choreography by William Forsythe. He's a member of United Instruments of Lucilin ([www.lucilin.lu](http://www.lucilin.lu)) and the Amstel Quartet ([www.amstelquartet.nl](http://www.amstelquartet.nl)). The latter has won several international awards, such as the First Prize at the Yellow Springs Chamber Music Competition, Ohio, the Uitmarkt Kamermuziekprijs 2004, the Anton Kersjes Prijs at the Concertgebouw in Amsterdam, the Gaudeamus Competition 2006 and Concert Artists Guild 2006, New York.

---

### **Chœur INECC**

Malgré ses multiples domaines d'actions, l'INECC reste fidèle à ses objectifs: l'accès du plus grand nombre à toutes les pratiques vocales et, portant, l'art choral au plus haut niveau. L'INECC assure un rôle de développement de la vie musicale et chorale au Luxembourg, s'appuyant sur un partenariat entre le Ministère de la Culture et la Ville de Luxembourg, en lien avec les fédérations chorales, l'enseignement général et spécialisé, et les structures de diffusion musicale. Son action revêt plusieurs aspects: centre de ressources au service des publics et des nombreux partenaires institutionnels, politiques, culturels et associatifs (conseils, information, études, rencontres...), soutien aux pratiques des choristes amateurs, isolés ou pratiquant en groupe (information, conseil, formation...), formation professionnelle continue pour les professeurs des conservatoires et écoles de musique, les musiciens intervenant en milieu scolaire, les chefs de chœur, les chanteurs, les professeurs de musique en lycée, ou encore le personnel des crèches et centres socio-culturels. L'INECC est le trait d'union entre amateurs et professionnels, avec un rôle d'information (informer, orienter, conseiller), d'accompagnement (présence sur tout le territoire), de réflexion, de coopération (avec les structures de l'action culturelle):

il se doit de développer la qualité et les pratiques amateurs, il impulse et valorise la connaissance de tous les genres et répertoires, la création, la résidence d'artistes, les actions innovantes, l'interculturalité. Il a pour but de développer des compétences, de faire naître des envies, de préparer l'avenir en impulsant des actions vers les enfants et les adolescents en les sensibilisant dès leur plus jeune âge.

---

### **Chœur INECC**

Trotz der Vielseitigkeit seiner Aktionsfelder, bleibt INECC seinen Zielen treu, durch die Präsentation von Chorgesang auf höchstem Niveau jedermann den Zugang zu allen vokalen Praktiken zu eröffnen. Damit leistet INECC einen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des musikalischen Lebens in Luxemburg – gründend auf einer Kooperation zwischen dem Kulturministerium und der Stadt Luxemburg, in Zusammenarbeit mit der Chorvereinigung, Bildungseinrichtungen und Verbreitungsstrukturen. Die Aktivitäten des Chores umfassen verschiedene Aspekte: Er versteht sich als Impulsgeber im Dienste von Publikum und verschiedenen institutionellen Partnern aus Politik und Kultur sowie von Vereinen (Beratungsangebote, Informationen, Studien, Gespräche...); er bietet Unterstützung für Laienchöre und deren potenzielle Mitglieder (Information, Beratung, Weiterbildung...); permanente Weiterbildungsangebote für Lehrer an Konservatorien und Musikschulen, Musiker in pädagogischen Projekten, Chorleiter, Sänger, Musiklehrer der Lycées, Mitarbeiter von Kinderkrippen und soziokulturellen Zentren. INECC versteht sich als Mittler zwischen Amateuren und Profis durch eine Informationsaufgabe (informieren, orientieren, beraten), durch Begleitung (in allen Regionen), Reflexion und Kooperation (mit den kulturellen Akteuren): das bedeutet die Weiterentwicklung der vorhandenen Chorstrukturen, Angebote zu allen Genres und Repertoires, Neuschöpfungen, Residenzen von Künstlern, Entwicklung neuartiger Aktionen, Interkulturalität. Ziel ist dabei, Kompetenzen zu entwickeln, Interessen zu wecken, auf die Zukunft vorzubereiten durch die Sensibilisierung von Kindern und Jugendlichen für kreative Möglichkeiten.

---

**Mariette Lentz** soprano, performance

La soprano luxembourgeoise a étudié la pédagogie et la littérature italienne, avant de terminer des études de chant à Bruxelles puis à la Musikhochschule Köln dans la classe d'Edith Kertész-Gabry. La flexibilité et l'agilité de sa voix lui permettent d'interpréter le répertoire baroque, classique et romantique, ainsi que la musique contemporaine (Henze, Nono, Cage, Berio, Lachenmann, Kurtág). Elle se consacre au lied, son répertoire allant de Haydn à Mozart en passant par Fauré, Debussy, Milhaud, jusqu'à Schönberg, Webern, Reimann et Cage. Elle combine une intense activité de soliste à un poste de professeur au Conservatoire du Nord (Luxembourg). Son engagement en faveur de la musique contemporaine lui a permis de collaborer avec le Théâtre National du Luxembourg, le Théâtre de Bienne en Suisse ainsi qu'avec le Nationaltheater Mannheim. Son premier disque, consacré aux mélodies de Lili Boulanger, a été édité sous le label Bayer Records. Le disque «Promenade sentimentale», récital de mélodies françaises sur des textes de Paul Verlaine mis en musique par Debussy, Fauré, Reynaldo Hahn ou encore Charles Bordes, a été publié par Ambitus.

---

**Mariette Lentz** Sopran, Performance

Die aus Luxemburg stammende Sopranistin studierte zunächst Pädagogik und Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch, Italienisch). Ihr Gesangstudium absolvierte sie in Brüssel, dann an der Musikhochschule Köln bei Edith Kertész-Gabry. Ihr flexibler lyrischer Sopran ermöglicht ihr, sowohl Werke des Barock, der Klassik und Romantik als auch Neuer Musik zu gestalten. Mit Vorliebe widmet sie sich dem Liedgesang, und ihr breitgefächertes Repertoire erstreckt sich von Haydn, Mozart über Fauré, Debussy, Milhaud, Schönberg, Webern, Hindemith hin zu Cage, Reimann, Lachenmann und Kurtág. Neben ihrer intensiven Konzerttätigkeit leitet sie eine Gesangsklasse am Conservatoire du Nord in Luxemburg. Mariette Lentz musizierte mit der Camerata Brugense, der Cappella Istropolitana, dem Orchestre Philharmonique de Liège, dem Rundfunksymphonieorchester des Südwestfunks, dem Neuen Rheinischen Kammerorchester,

dem Orchestre Philharmonique du Luxembourg, den Solistes Européens, der Thüringen-Philharmonie Suhl, der Westdeutschen Sinfonie, dem Kammerorchester Les Musiciens. Ihr Engagement für das zeitgenössische Repertoire führte zu Verpflichtungen an das Théâtre National du Luxembourg, das Theater Biel sowie an das Nationaltheater Mannheim. Zu ihrem Opernrepertoire gehören Pamina, Gräfin Almaviva in *Die Hochzeit des Figaro*, Liù in *Turandot*, Mimi in *La Bohème*, Antonia in *Hoffmanns Erzählungen*, sowie Fiordiligi in *Così fan tutte*. Ihre erste CD ist der französischen Komponistin Lili Boulanger gewidmet und ist bei BayerRecords erschienen. Die CD «Promenade sentimentale» – mit Liedern nach Gedichten von Paul Verlaine und Musik von Fauré, Debussy, Reynaldo Hahn, Charles Bordes u.a. – wurde von Ambitus veröffentlicht.

---

### **Serge Kettenmeyer** direction

Après des études de percussion et de direction au conservatoire de Luxembourg, Serge Kettenmeyer continue ses études de percussion au conservatoire de Strasbourg et à la Musikhochschule Essen. Parallèlement, il est élève dans la classe de direction symphonique de Jan Stulen au Conservatorium de Maastricht. Depuis 1998, il est le directeur musical du festival Diffwinds pour orchestres à vents. En 2002, il devient professeur titulaire de la classe de percussion du conservatoire d'Esch-sur-Alzette. Comme percussionniste invité, il collabore avec Lucilin et est sollicité par cet ensemble de renommée internationale pour la direction de ses projets. Depuis plusieurs années, Serge Kettenmeyer est régulièrement invité à participer à des jurys de concours pour orchestres à vents en Allemagne.

---

### **Serge Kettenmeyer** Leitung

Der in Luxemburg geborene Serge Kettenmeyer studierte klassisches Schlagzeug sowie Dirigieren im Konservatorium seiner Heimatstadt. Neben seinen Schlagzeugstudien am Konservatorium in Straßburg und an der Musikhochschule in Essen war er Schüler der Dirigierklasse Jan Stulens an der Musikhoch-

schule in Maastricht. Seine Anfänge als Konzertdirigent machte Serge Kettenmeyer 1998 als musikalischer Leiter des international angesehenen Musikfestivals DIFFWinds. 2002 erhielt er schließlich eine Professur für Schlagzeug am Konservatorium in Esch/Alzette. Als Schlagzeuger arbeitet er mit dem luxemburgischen Ensemble für Neue Musik Lucilin, bei dem er auch als Gastdirigent wirkt. Seit einigen Jahren wird Serge Kettenmeyer als Juror zu diversen Orchesterwettbewerben nach Deutschland eingeladen.

---

### **ensemble recherche**

L'ensemble recherche construit l'histoire de la musique. Avec près de 600 créations depuis sa fondation en 1985, l'ensemble a contribué de façon décisive au développement de la musique contemporaine, de chambre et d'ensemble. Sa contribution prend la forme de concerts, de théâtre musical, de formations pour compositeurs et instrumentistes, de productions à entendre et à voir, de projets pour le jeune public, de programme éducatif comme «Klangpost» et d'académie avec l'Ensemble-Akademie Freiburg menée en collaboration avec le Freiburger Barockorchester. Avec sa propre ligne artistique, l'ensemble, composé de neuf solistes, prend part à la vie musicale internationale. Son répertoire comprend des compositeurs classiques du 19<sup>e</sup> siècle, des impressionnistes, des expressionnistes, des compositeurs de l'École de Vienne et de Darmstadt, des compositeurs de musique spectrale et des avant-gardistes contemporains tournés vers l'expérimentation. L'ensemble recherche a publié près de 50 disques plusieurs fois récompensés de prix internationaux, comme le prix annuel de la Deutschen Schallplattenkritik et le Diapason d'Or. L'ensemble recherche est soutenu par le Ministère des sciences, de la recherche et des arts du Bade-Wurtemberg et par le service culturel de la ville de Freiburg.

---

### **ensemble recherche**

Das ensemble recherche macht Musikgeschichte. Mit rund 600 Uraufführungen seit der Gründung 1985 hat das Ensemble





ensemble recherche

die Entwicklung der zeitgenössischen Kammer- und Ensemblemusik entscheidend mitgestaltet. Impulse werden gesetzt mit Konzerten, Musiktheater, Kursen für Komponisten und Instrumentalisten, Produktionen zum Hören und Sehen, mit Kinder- und Jugendklangprojekten, der «Klangpost» und der gemeinsam mit dem Freiburger Barockorchester veranstalteten Ensemble-Akademie Freiburg. Das neunköpfige Solistenensemble bestimmt mit seiner eigenen dramaturgischen Linie das internationale Musikleben mit. Im Repertoire sind Klassiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, Impressionisten wie Expressionisten, Komponisten der Wiener und der Darmstädter Schule, Spektralistin und experimentierfreudige Avantgardisten der Gegenwartskunst. Rund 50 CDs hat das ensemble recherche veröffentlicht, sie wurden mehrfach ausgezeichnet mit internationalen Preisen, u.a. dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik und dem Diapason d'Or. Das ensemble recherche

wird vom Ministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg und vom Kulturrat der Stadt Freiburg institutionell gefördert.

---

### **Barbara Maurer** alto

Barbara Maurer a étudié l'alto à la Hochschule für Musik de Freiburg avec Ulrich Koch, puis à Londres avec David Takeno. Elle mène une activité de concertiste dans le monde entier avec un répertoire essentiellement consacré à la musique nouvelle. Elle obtient notamment le Prix Kranichstein en 1986. Membre de l'ensemble recherche depuis 1989, elle a à son actif une trentaine de créations de pièces solo, près de 500 dans le domaine de la musique de chambre et une cinquantaine d'enregistrements parus en disques. Depuis 1998, elle enseigne et siège au jury des Cours d'été de Darmstadt. Elle mène de nombreux projets éducatifs impliquant des enfants et des adolescents dans le cadre du programme Hör Mal! Elle est également traductrice d'ouvrages musicaux et philosophiques italiens, anglais et français. Elle propose des conférences et des interventions sur le rôle de l'interprète. Depuis 2009, elle enseigne la musique de chambre contemporaine à la Hochschule für Musik de Cologne. En 2014 paraît chez Breitkopf & Härtel son ouvrage sur les nouvelles techniques de production du son sur les instruments à cordes et leur notation.

---

### **Barbara Maurer** Viola

Musikstudium (Viola) in Freiburg bei Ulrich Koch und in London bei David Takeno. Weltweite Konzerttätigkeit als Kammermusikerin und Solistin, vor allem auf dem Gebiet der Neuen Musik. Kranichsteiner Musikpreis 1986. Mitglied des ensemble recherche seit 1989. Etwa 30 Uraufführungen von Solostücken, etwa 500 von Kammermusikwerken. Über 50 CD-Einspielungen. Dozentin und Jurorin bei den Darmstädter Ferienkursen seit 1998. Im Rahmen der Reihe «Hör Mal!» jährliche Vermittlungsprojekte mit Schulklassen und Kindergruppen seit 2007. Zahlreiche Übersetzungen (Musik, Philosophie) aus dem Italienischen, Französ-

sischen und Englischen. Vorträge und Veröffentlichungen zur Rolle des Interpreten. Seit 2009 Dozentin für neue Kammermusik an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. 2014 erschien bei Breitkopf & Härtel ihr Buch über neue Klangphänomene auf Streichinstrumenten und deren Notation.

---

**Camille Kerger** musique, direction de chœur

Né en 1957 à Luxembourg, Camille Kerger fait des études de trombone, de chant et de composition aux conservatoires de Luxembourg et de Metz, puis aux conservatoires supérieurs de Mannheim et de Düsseldorf où il termine ses études avec un Konzertexamen en chant lyrique. Comme tromboniste, il a été membre de différents ensembles; comme ténor lyrique, il a participé en soliste à de nombreux opéras, oratorios et concerts au Luxembourg et à l'étranger. De 1981 à 1993, il a été membre du directoire de la LGNM (Luxemburger Gesellschaft für neue Musik / Association luxembourgeoise pour la nouvelle musique). De 1986 à 1990, il a été directeur musical de l'Ensemble pour la musique nouvelle Sigma, avec lequel il a donné de nombreux concerts au Luxembourg, en Allemagne, en France, en Belgique et aux Pays-Bas. Camille Kerger a écrit des œuvres pour orchestre, des opéras, du théâtre musical et de la musique de chambre. Cofondateur du Théâtre National du Luxembourg, il a été directeur musical de cet établissement jusqu'en juin 2006. Il est aujourd'hui directeur de l'Institut Européen de Chant Choral de Luxembourg.

---

**Camille Kerger** Musik, Chorleitung

Camille Kerger, geboren 1957 in Luxemburg, studierte Posaune, Gesang und Komposition an den Konservatorien Luxemburg und Metz (Frankreich), später an den Musikhochschulen Mannheim und Düsseldorf mit Konzertexamen im Fach Gesang. Als Posaunist war er Mitglied verschiedener Orchester und als lyrischer Tenor Solist in zahlreichen Opern, Oratorien und Konzerten im In- und Ausland. Von 1981 bis 1993 war er Vorstandsmitglied der LGNM (Luxemburger Gesellschaft für Neue Musik).

Von 1986 bis 1990 war er musikalischer Leiter des Ensembles für neue Musik Sigma, mit dem er zahlreiche Konzerte in Luxemburg, Deutschland, Frankreich, Belgien und den Niederlanden gab. Kerger schrieb Werke für die verschiedensten Besetzungen, darunter Orchesterwerke, Opern, Musiktheaterstücke und Kammermusik. Als Mitbegründer war Camille Kerger bis Juni 2006 musikalischer Direktor des Théâtre National du Luxembourg. Er leitet zurzeit das Institut Européen de Chant Choral, Luxembourg.

---

**Nico Helminger** texte, lecture

Nico Helminger est né en 1953 à Differdange au Luxembourg, pays qu'il quitte en 1973 pour y revenir en 2000 avec, entre autres dans ses bagages, des pièces de théâtre, des pièces radio-phoniques, des livrets d'opéra, des récits, des romans et des livres de poésie. Il écrit en allemand et en luxembourgeois. En 2008, il reçoit le prix Batty Weber pour l'ensemble de son œuvre.

---

**Nico Helminger** Text, Lesung

Nico Helminger wurde 1953 in Differdange (Luxemburg) geboren. Das Land verließ er 1973, um 2000 zurückzukehren – im Gepäck Theaterstücke, Hörspiele, Opernlibretti, Erzählungen, Romane und Gedichtbände aus seiner Feder. Er schreibt deutsch und luxemburgisch. 2008 wurde er für sein Werk mit dem Batty-Weber-Preis ausgezeichnet.

---

**Markus Huber** peinture, performance

Né en 1961 à Königswiesen, Autriche. Études de médecine à la faculté de médecine de Vienne, auditeur libre à la Hochschule für Angewandte Kunst de Vienne et assistant à l'Institut d'anatomie avec un accent mis sur le dessin et l'art anatomiques. 1986: devient docteur en médecine générale. De 1987 à 1994, formation en chirurgie à l'hôpital (AKZ) de Linz avec un séjour d'études aux États-Unis. Au cours des années d'études en chirurgie, pas de production artistique majeure. En 1994, j'ai dû choisir entre

une habilitation à exercer la chirurgie et une activité artistique intensive. La décision a été prise en faveur de l'art. J'ai mis un terme à mon activité de chirurgie et suis, depuis, actif surtout en tant qu'artiste. Le cœur de mon activité est le dessin. Le dessin avec différents matériaux (encre de Chine, fusain, craie, graphite, peinture à l'œuf, à la cire ou à l'huile) sur papier cuve, toile ou métal. L'exécution, non figurative, se rapproche de l'expressionnisme. Le contenu englobe des thèmes cosmologiques, philosophiques et physiques, et la musique offre un cadre rythmique et émotionnel. Je suis marié avec Constanze, médecin généraliste; ensemble, nous avons eu trois filles.

---

**Markus Huber** Malerei, Performance

Geboren 1961 in Königswiesen, Österreich. Studium der Medizin an der Med. Fakultät Wien, Gasthörer an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien sowie Studienassistent am Anatomischen Institut mit Schwerpunkt Anatomisches Zeichnen und Künstleranatomie. 1986 Promotion zum Doktor der gesamten Heilkunde. Von 1987 bis 1994 Ausbildung zum Facharzt für Chirurgie am AKH Linz mit Studienaufenthalten in den USA. Während der chirurgischen Ausbildungsjahre keine nennenswerte künstlerische Produktion.

1994 musste ich eine Entscheidung treffen zwischen dem Weg einer chirurgischen Habilitation oder einer intensiveren künstlerischen Beschäftigung. Die Entscheidung fiel zugunsten der Kunst aus. Ich beendete die chirurgische Tätigkeit und bin seither vorwiegend als Künstler tätig. Das Hauptaugenmerk meiner künstlerischen Aktivitäten liegt auf der Zeichnung. Zeichnung mit unterschiedlichem Material (Tusche, Kohle, Kreide, Graphit, Eitempera, Enkaustik, Öl) auf Büttenspapier oder Leinwand sowie Radierungen. Die formale Ausführung ist nonkonfigurativ und dem Abstrakten Expressionismus nahe. Die Inhalte kreisen um kosmologische, philosophische und physikalische Themen, und die Musik bietet einen sowohl rhythmischen wie auch emotionalen Rahmen.

Ich bin verheiratet mit Constanze, Ärztin für Allgemeinmedizin; gemeinsam haben wir drei Töchter.