



Grant Leeb

GIACINTO SCELISI (1905-1988)

Yamaon (1954-58) **12:02**
für Bass-Stimme und 5 Instrumentalisten

- | | | |
|---|---------|------|
| 1 | 1. Satz | 3:17 |
| 2 | 2. Satz | 5:00 |
| 3 | 3. Satz | 3:45 |

4 **Anahit** (1965) **13:44**
lyrisches Poem über den Namen der Venus
für Violine solo und 18 Instrumente

I presagi (1958) **13:30**
für 10 Instrumentalisten

- | | | |
|---|---------|------|
| 5 | 1. Satz | 3:41 |
| 6 | 2. Satz | 4:05 |
| 7 | 3. Satz | 5:44 |

Tre pezzi (1956) **9:26**
für Sopransaxophon

- | | | |
|----|---------|------|
| 8 | 1. Satz | 2:43 |
| 9 | 2. Satz | 4:07 |
| 10 | 3. Satz | 2:36 |

11 **Okanagon** (1968) **8:33**
für Harfe, Tam-Tam und Kontrabass

TT: 57:19

Roland Hermann baritone
Annette Bik violin
Pierre-Stephane Meugé saxophone
Klangforum Wien · Hans Zender conductor

Klangforum Wien

Eva Furrer	Flöte 1
Katrina Emtage	Flöte 1
Matthias Schulz	Flöte 1
Markus Deuter	Oboe/Englischhorn 1
Donna Wagner Molinari	Klarinette 1
Reinhold Brunner	Bassklarinette 1
Lorelei Dowling	(Kontra-) Fagott 3
Pierre-Stéphane Meugé	Saxophon 1,2,3
Gerald Preinfalk	Saxophon 3
Christoph Walder	Horn 1,2
Markus Pferscher	Horn 1,2
Michael Gross	Trompete 1,2
Erik Kern	Trompete 2
Andreas Eberle	Posaune 1,2
Otmar Gaiswinkler	Posaune 1,2
Klaus Burger	Tuba 2
Josef Steinböck	Tuba 2
Lukas Schiske	Percussion 3,4
Björn Wilker	Percussion 2
Adam Weisman	Percussion 3
Boris Müller	Percussion 2
Genny Reitano	Harfe 4
Dimitrios Polisoïdis	Viola 1
Michael Gieler	Viola 1
Andreas Lindenbaum	Violoncello 1
Benedikt Leitner	Violoncello 1 Windmaschine 2
Uli Fussenegger	Kontrabass 1,3,4
Michael Seifried	Kontrabass 1
Beat Furrer	Musikalische Leitung bei <i>Okanagon</i>

Yamaon (1954-1958) für Bass-Stimme, Altsaxophon, Tenorsaxophon, Kontrafagott, Schlagzeug und Kontrabass ist eines der wildesten und direktesten Werke Scelsis. Der Titel warnt wie die im gleichen Jahr vollendete Komposition *I presagi* vor der Zerstörung einer Maya-Stadt. Wie schon Varèse in *Ecuatorial* und *Nocturnal* arbeitet Scelsi in *Yamaon* mit einem differenzierten Repertoire an Vokalen, Konsonanten und Silben. Diese haben keine sprachlich semantische Bedeutung, sondern vermitteln heterogene Ausdrucksvaleurs. „Was in *Yamaon* geschieht, kann man als einen Prozess beschreiben, in welchem die Instrumente sich allmählich durch Mimesis (Benjamin: „Die Gabe, Ähnlichkeiten hervorzu-bringen“) die Musik des Sängers zu eigen machen.“ (Henk de Velde)

Das Violinkonzert *Anahit* (1965), das den Untertitel „Lyrisches Poem über den Namen der Venus“ trägt, ist eine der exterritorialsten Klangkompositionen der 60er Jahre. Das mit 18 solistisch spielenden Instrumenten besetzte Orchester und die mit einem hohen Schwierigkeitsgrad und Skordatur (Umstimmung der Instrumente) operierenden Solisten erzeugen ein schillerndes Klangkontinuum, das mit den Kategorien eines herkömmlichen Violinkonzerts nicht mehr zu beschreiben ist. Anstelle eines Diskurses zwischen Soloinstrument und Ensemble tritt die Artikulation wechselnder klanglicher Aggregatzustände. Die Einzelstimmen der Komposition verschwinden in einem Klangkontinuum von rätselhafter Schönheit.

Wie *Yamaon*, thematisiert die dreisätzige Ensemblekomposition *I presagi* (1958) das visionäre Wissen vom Untergang einer Maya-Stadt. Ungewöhnlich wie schon in *Yamaon* die Besetzung: zwei Hörner, zwei Trompeten, zwei Posaunen, zwei Tuben, Saxophon, Schlagzeug und Windmaschinen. Im ersten Stück wird der Ton b als Energiezentrum umkreist, im zweiten Satz der Ton c. Die gestauten Energiepotentiale der ersten beiden Sätze entladen sich im dritten Satz, in welchem das erstmals eingesetzte Schlagzeug für ein apokalyptisches Schlussfurioso sorgt.

Mit zahlreichen Solowerken für Bläser bereitet Scelsi in den fünfziger Jahren seinen entscheidenden künstlerischen Schritt in eine neue und bahnbrechende Konzeption des Klangs vor. Verbleibt die Flötenkomposition *Pwyll* (1954) noch einem konventionelleren, harmonischem Denken verhaftet, so vermitteln die *Tre pezzi* für Saxophon (1956) eine faszinierende Verschränkung von vertrautem Vokabular und antizipierender Leuchtkraft.

Okanagon (1968), drei Jahre nach *Anahit* entstanden, zählt zu den enigmatischen Kompositionen des Künstlers. Scelsi hat für das mit Harfe, Kontrabass und Tam-Tam besetzte Trio folgendes Programm skizziert: „*Okanagon* ist als ein Ritus oder, wenn man will, als der Herzschlag der Erde aufzufassen.“ c.e.

Vermutungen über Scelsi

Hans Zender

Zu den seltsamsten Vermutungen über Scelsi gehört, seine Wirkung sei von den Musikologen herbeigeredet worden. Ohne die großartigen und außerordentlich verdienstvollen Arbeiten einiger Wissenschaftler, insbesondere die von Heinz-Klaus Metzger und Harry Halbreich, im geringsten herabsetzen zu wollen, muss doch klar ausgesprochen werden, dass die Wirkung der Scelsischen Musik durch intellektuelle Präformation von Hörern nicht erklärbar ist - ebensowenig wie durch die Leistung der Musiker und Dirigenten, welche sie aufführten. Selbstverständlich sind Wirkung und Erfolg keine Kriterien für Qualität; man muss aber festhalten, dass die Musik Scelsis keinerlei „nostalgische“ Züge trägt, und dem Hörer weder durch affektive Muster noch durch stilistische Beziehungen zu früherer Musik Brücken baut; ganz im Gegenteil: der Hörer kann sie mit nichts vergleichen, was ihm an traditioneller oder zeitgenössischer Musik schon begegnet ist.

Unsere Frage soll ganz einfach lauten: Was ist es, das bei Scelsi „wirkt“? Dazu will ich drei Vermutungen aussprechen.

Erste Vermutung: Scelsi hat auf radikale Weise ein Konzept „intuitiver Musik“ realisiert.

Ich lernte Scelsi 1963 kennen; schon im ersten Gespräch beschrieb er mir seine Arbeitsweise, auf Spezialinstrumenten improvisierend seine Konzepte festzuhalten und sie dann - von anderen - schriftlich fixieren zu lassen. Keine Rede

also von Geheimniskrämerei: jeder, der sich überhaupt für Scelsi interessierte (und das war damals fast niemand), wusste über diese Arbeitsweise Bescheid, die mich sofort an die „blitzartige“ Malweise bestimmter Tachisten beziehungsweise Maler des Informel erinnerte. In der Tat gibt es für den Komponisten keine andere Möglichkeit, seine Ideen unmittelbar zu realisieren, als in einem besonders geladenen Augenblick auf einem Instrument zu improvisieren. Selbst die schnellste schriftliche Aufzeichnung kann niemals in real time stattfinden. Die hunderttausend Zeichen der Schrift müssen zwischengeschaltet werden: eine Art der rhythmischen Notation muss unter vielen gleichwertigen ausgewählt werden, Tonsystem, Intervalle, Klangfarben, dynamische Werte etc. festgelegt werden - es gibt kein unmittelbares schriftliches Komponieren. Scelsi entschied sich ganz bewusst dafür, seine Konzepte in inspirierten Momenten zu kreieren und dann nicht mehr anzutasten. Hätte er die Partituren selbst ausgeschrieben, wäre der geistige Prozess in ihm selbst ganz anders verlaufen: seine Konzepte hätten sich auf ganz natürliche Weise weiterentwickelt und differenziert. Mit dieser Entscheidung hat Scelsi nicht nur sein eigenes Komponieren definiert, nämlich als unabhängig vom quantifizierenden Denken eines bewusst konstruierenden Kompositionsprozesses; er hat auch die Niederschrift der Komposition neu definiert, nämlich als Teil der Interpretation. Nicht nur der ausführende Musiker ist Interpret, auch der, welcher die Partitur schreibt, ist es, und Scelsi nahm - das sprach er damals mir gegenüber klar aus - die Musiker und Dirigenten seiner Werke wenn mög-

lich noch strenger als andere Komponisten in die Pflicht, hinter den geschriebenen Buchstaben den Geist seines Werkes zu suchen.

Dieses Konzept von intuitiver Musik scheint mir radikaler und „richtiger“ als vergleichbare Konzepte, die damals im Umlauf waren. Bürdeten diese den Vorgang des Improvisierens den Interpreten auf, indem sie eine Ideologie von der „Freiheit der Interpreten“ entwickelten und den Musikern zu bestimmten Zeitpunkten inspirierte Improvisation anbefahlen, so war Scelsi der Meinung, dass der Komponist nur sich selbst so etwas abverlangen dürfe. Das so Entstandene musste dann allerdings auch, ohne Rücksicht auf die Gepflogenheiten der Zunft, in seinem Sondercharakter bewahrt werden; daher der provozierende Verzicht darauf, selbst zu schreiben.

Dass hier das traditionelle Verständnis von Komposition im Nerv getroffen wurde, ist klar; auch ist verständlich, dass in Italien, wo der Akademismus womöglich noch ausgeprägter als in Frankreich war und ist - und zwar unabhängig davon, ob seine Träger „moderne“ oder „reaktionäre“ Positionen beziehen -, ein Mann wie Scelsi nicht nur zum Außenseiter, sondern zum vecchio dilettante erklärt werden musste.

Bei Konflikten dieser Art geht es nur vordergründig um die Frage der kompositorischen Technik; dahinter steht der Zusammenprall zweier Arten von kompositorischem Selbstverständnis: Hier der Fachmann, der in einem kontrollierbaren Prozess und unter Entwicklung einer spezifischen Virtuosität im Bauen feinsten Netze und kombina-

torischer Mechanismen Partituren schreibt, die für bestimmte gesellschaftliche Gelegenheiten (und ist ein Musica-viva-Konzert oder ein IGNM-Fest schließlich etwas anderes?) konzipiert werden - und dort der Outsider, der eine völlig andere Art von Musik entwickelt, deren „Botschaft“ in die bestehenden Verhältnisse nicht oder fast nicht hineinpasst. Ich gestehe, dass auch ich selbst heute noch die Arbeitsweise Scelsis als für mich persönlich inakzeptabel empfinde; aber die Kraft seiner Werke zwingt mich, ein Verständnis für diese Arbeitsweise zu entwickeln, da sie offenbar der einzige Weg war, sein imposantes Lebenswerk entstehen zu lassen. Auch muss man sehen, dass in der kompromisslosen Haltung Scelsis etwas vom Geist der großen Väter der Avantgarde, vom Geist Ives', Schönbergs, Varèses weiterlebte.

Dass ein Musiker wie Vieri Tosatti, dem Scelsi die Ausschrift der meisten seiner Werke anvertraute, ganz offenbar den „Geist“ dieser Musik bis heute nicht aufgenommen hat und trotzdem zur Zufriedenheit Scelsis arbeitete, kann nur den verwundern, der nicht schon oft erfahren hat, dass zum Beispiel die Aufführung eines neuen Orchesterwerkes auch dann eine Chance hat, gut zu werden, wenn ein Großteil der Musiker die betreffende Musik nicht versteht oder sogar ablehnt - vorausgesetzt, es ist richtig und genügend geprobt worden, und die Musiker haben ein ausreichendes Können in ihrem Metier. Dass Tosatti ein gutes Metier hat, zeigen die Partituren; dass er an dem Konzept der Werke keinerlei Anteil (im Sinne von mitschöpferischer Tätigkeit) haben kann, hat er selbst mit wünschenswerter Klarheit

zu Protokoll gegeben: ... so per certo que il suo valore (della produzione Scelsiana) è nullo (Ich bin mir sicher, dass Scelsis Werk keinerlei Wert hat). Wie oft kann man ähnliche Aussprüche bei Aufführungen der größten Meisterwerke unseres Jahrhunderts von Orchestermusikern hören, die dann doch im Augenblick der Aufführung hervorragende Leistungen erbringen.

Zweite Vermutung: Die Musik Scelsis bewegt sich in größeren Zeiteinheiten als die meisten uns vertrauten Musiken.

Die Frage nach der kombinatorischen Logik bei Scelsi, nach dem, was die Franzosen *écriture* nennen, stellt sich einem Musiker gerade dann, wenn er den starken Zusammenhang, den „Sog“ dieser Musik empfindet. Zur Erklärung der Einheitlichkeit der Musik Scelsis wird meistens auf eine Eigenheit seiner Arbeitsweise hingewiesen: einen ganzen Abschnitt beziehungsweise einen ganzen Satz mit nur einer Tonhöhe zu bestreiten. Abgesehen davon, dass viele Werke auch des späteren Scelsi nicht ausschließlich auf diese Weise konzipiert sind, haben auch eine Reihe anderer Komponisten Werke unter Verwendung nur einer einzigen Tonhöhe geschrieben - man denke nur an Bernd Alois Zimmermanns „Stille und Umkehr“; aber dieses Stück hat, trotz technischer Verwandtschaft, eine völlig andere Wirkung auf den Hörer. Hingegen scheint mir das, was Scelsi von anderen Komponisten unterscheidet, in seinem Umgang mit der Zeit zu liegen. Wir sind gewohnt, unsere Analysen auf Zeiträume zu konzentrieren, welche in Sekunden gemessen

werden; wendet man dieses Denken auf eine Partitur Scelsis an, ist das Ergebnis tatsächlich recht mager. Nun zeigt aber die Erfahrung des Interpreten, dass man sich Scelsi erst zu nähern beginnt, wenn man in viel größeren Zeitstrecken denkt - etwa in Minutenwerten statt in Sekunden. Seine Musik hat eine andere Beziehung zu unserem Wahrnehmungsapparat als sonstige Musik - insbesondere zum Kurzzeitgedächtnis. Die Hirnforschung unterscheidet ja Hirnwellen von ganz verschiedener Geschwindigkeit; und mir ist nicht bekannt, dass jemand schon einmal ernsthaft über die Beziehung kompositorischer Techniken (unter spezieller Herausarbeitung des Faktors Zeit) zu den verschiedenen Wellenformen der Gehirnaktivität nachgedacht hat. Auf jeden Fall haben wir uns gerade in der Neuen Musik an immer schnellere Bewußtseinstätigkeit gewöhnt, während Scelsi im Gegensatz dazu am anderen Ende der Wahrnehmungsskala arbeitet: er scheint so etwas wie „Theta-Wellen“ (die langsamsten bekannten Hirnwellen) zu komponieren. Will man vor der Aufgabe, Scelsis Musik zu beschreiben, nicht kapitulieren, so müsste man sie mehr wie eine Landschaft und nicht wie eine Architektur schildern - so etwa, wie man eine „Phantasie“ aus barocker oder klassisch-romantischer Zeit betrachtet. Ich möchte Kategorien wie „Vibration“ und „Dehnung“ vorschlagen, „Wirbel“ und „Glättung“, „Erhebung“ und „Vertiefung“. Es ist seltsam, dass die Musik Scelsis zwar einheitlich aber keineswegs statisch wirkt.

Dritte Vermutung: Scelsis Musik entspringt einer archaischen Konzeption von Kunst, die noch vor der Differenzierung der Einzelkünste angesiedelt ist.

„Sono poeta“ sagt Scelsi. Abgesehen davon, dass es auch ein dichterisches Werk Scelsis gibt - dessen Umfang und Rang ich nicht übersehen kann -, wollte er damit sagen, dass er auch als Musiker „Dichter“ sei: sicher nicht im Sinne der „Tondichter“ des 19. Jahrhunderts sondern im Sinne einer ganz allgemein poetischen Haltung. Seine „Botschaft“ entspringt offenbar an einem Punkt, wo visuelle und akustische Vorstellungen noch nicht geschieden sind; wo das dichterische Wort traumhafter Ausdruck für Visionen ist. Deswegen darf man Scelsis „Botschaft“ nicht mit scheinbar ähnlichen Vorstellungen von Künstlern verwechseln, welche darunter eine höchste Steigerung der Leistung des komponierenden Subjektes verstanden - nehmen wir Hans Pfitzner als Beispiel. Scelsis Botschaft ist Ich-los, weil sie, psychologisch gesehen, einem Punkt entspringt, der vor der Differenzierung des modernen Ich liegt; weil seine Musik einem Einheitsbewusstsein entspricht, das man archaisch nennen muss. Und jetzt verstehen wir plötzlich besser, warum Scelsi keine Partituren schreiben wollte und keine Formen baute: Schrift und formale Logik sind an diesem Punkt der Entwicklung noch gar nicht „erfunden“.

Was aber soll, so können wir jetzt fragen, diese Art von Wiederbelebung eines Primitivismus, der uns, den Erben einer großen geschichtlichen Entwicklung, als Dilettantismus erscheinen

muss? Erledigt sich der Fall Scelsi nach diesen Vermutungen nicht noch klarer als vorher? Seien wir vorsichtig mit allzu schnellen Urteilen. Die Psychoanalyse kennt eine Heilung durch Anamnese, durch Integration vergessener früher Bewusstseinsinhalte in das helle Bewusstsein der Gegenwart. Vielleicht erfüllt Scelsis „Primitivismus“ eine kompensatorische Funktion? Vielleicht ist die Erinnerung an ein sehr einfaches „ozeanisches“ Empfinden ein notwendiges Äquivalent zu dem Höchstmaß an Differenzierung und Reflexion, das wir entwickeln?

Wohlgemerkt, wir reden hier vom „späten“ Scelsi, also von seinen Werken ab Mitte der fünfziger Jahre, soweit sie uns zugänglich sind. Seine früheren Werke sollen hier nicht in Betracht gezogen werden; die Nicht-Existenz einer wie auch immer gearteten Scelsi-Philologie macht es bisher ohnehin unmöglich, im üblichen Sinn analytisch und kritisch vorzugehen. Ein Experimentieren aber am Rand der Künste, das Überschreiten einer Kunst in Richtung auf eine andere, gehört nicht nur zum Erscheinungsbild der gesamten modernen Kunst, sondern war gerade auch in den fünfziger Jahren zum Thema geworden und nicht nur in der Musik; denken wir etwa daran, dass der Maler Yves Klein zur gleichen Zeit Musiker mietete, um von ihm komponierte „Symphonien“ aufzuführen. Sie bestanden aus einem einzigen, endlos ausgehaltenen Klang.

Sucht man so etwas wie Affekte in Scelsis Musik, so wird man immer wieder einen starken Bann, eine deutliche Affizierung im Ganzen konstatieren

müssen, die aber kaum im Sinne bestimmter Einzelfeffekte benennbar ist. Alle Werke Scelsis, nicht nur die als „geistlich“ ausdrücklich bezeichneten, werden von einer großen Ruhe getragen, welche gleichzeitig eine bestimmte Energie ausstrahlt; selbst ekstatische Steigerungen laufen nie aus dem Ruder. Sollte es so sein, dass in Scelsis Werk, mitten in unserer total säkularisierten Gesellschaft und mitten in einer fast nur noch das Affektive betonenden Traditionspflege und einer sehr stark vom Intellekt bestimmten professionellen Avantgarde, ein Musikkonzept in Umrissen erscheint, das die alten Musikkulturen beherrscht hat, und von dem wir heute allenfalls noch im Gregorianischen Choral, in der japanischen Hofmusik und im Nô-Theater einen Zipfel zu fassen bekommen? Die deutlich archaische

Wirkung der Scelsischen Musik (die sich, das muss betont werden, ohne technische Anleihen bei historischen Vorbildern herstellt) wäre so ganz plausibel; eine Wirkung, die nur durch die vorher beschriebenen Arbeitsweisen Scelsis erzeugt werden konnte.

Der Kreis unserer Gedanken hat sich geschlossen. Inwieweit Scelsi, der wie ein Meteorit in unsere Kultur eingeschlagen ist, von dieser als Fremdkörper wieder abgestoßen oder von ihr assimiliert wird, mag die Zukunft zeigen. Dass sich die Beschäftigung mit seinem noch weitgehend unerschlossenen Werk lohnt, scheint mir evident, auch wenn - oder gerade weil - sie uns zwingt, die Grundlagen unserer professionellen Arbeit wieder einmal neu zu durchdenken.

Yamaon (1954-1958) for bass, alto saxophone, tenor saxophone, contra bassoon, percussion and doublebass is one of the wildest and most direct works of Scelsi. Just as the composition *I presagi* completed in the same year, the title warns of the destruction of a Mayan city. As Varèse in *Ecuatorial* and *Nocturnal*, Scelsi in *Yamaon* works with a differentiated repertoire of vowels, consonants, and syllables. These have no linguistic semantic meaning, but convey heterogeneous values of expression. “What happens in *Yamaon* can be described as a process during which the instruments through mimesis (Benjamin: “The talent of producing similarities”) gradually appropriates the music of the singer”. (Henk de Velde)

The violin concert *Anahit* (1965), which bears the subtitle “Lyrical Poem on the Name of Venus”, is one of the most extraterritorial sound compositions of the 60s. The orchestra comprises 18 soloist instruments and the soloists, performing highly difficult parts and operating with scordatura (re-tuning their instruments), produce a brilliant sound continuum which can no longer be described with the categories used to describe a conventional violin concert. The discourse between solo instruments and the ensemble is replaced by the articulation of changing sound states. The individual voices of the composition vanish in a sound continuum of enigmatic beauty.

As *Yamaon*, the ensemble composition with three movements *I presagi* (1958) is about the visionary precognition of the downfall of a Mayan city. As in *Yamaon*, this piece features an unusual instrumentation: two horns, two trumpets, two trombones, two tubas, saxophone, percussion and wind machines. The first movement revolves around the note b as an energy centre, while the second movement orbits around the note c. The pent up energy potential of the first two movements is unleashed in the third movement when the drums play for the first time providing an apocalyptic furioso as finale. In the 50s, Scelsi prepares the emergence of his new and pioneering approach to sound with numerous solo pieces for wind instruments. While the flute composition *Pwyll* (1954) remains true to a more conventional harmonic idea, the *Tre pezzi* for saxophone (1956) conveys a fascinating cross-over of familiar vocabulary and anticipating brilliance.

Okanagon (1968), composed three years after *Anahit*, ranks among the enigmatic compositions of the artist. Scelsi outlined the following programme for the harp, doublebass and tam tam trio: “*Okanagon* is to be understood as a rite, or, if you choose, as the heartbeat of the earth”.
c.e.

Speculations about Scelsi

Hans Zender

One of the most bizarre speculations relating to Scelsi maintains that the effect his work produces has been “talked up” by musicologists. Without wanting to belittle the extraordinary merits of the works of some scholars - particularly those of Heinz-Klaus Metzger and Harry Halbreich - it must be said that the effect of Scelsi’s music cannot be attributed to any intellectual pre-education on the part of the audience, just as it cannot be explained by the achievements of the musicians and conductors in performing it. Of course, effect and success are no quality criteria, but it should be emphasized that Scelsi’s music is free of “nostalgic” features and does not build any bridges for the listener, neither by any affective patterns nor by stylistic rapports with the music of earlier times. Quite the contrary: the listener has no way of comparing it with any piece of traditional or contemporary music he (she) might have encountered.

Our question should be, clear and simple: What is it in Scelsi’s music that “clicks” with the audience? I would like to put forward three speculations, or rather assumptions, on this topic:

First assumption: Scelsi has implemented a concept of “intuitive music” in a very radical manner.

I met Scelsi in 1963; already during our first conversation, he described to me his method of working, which consisted in capturing his concepts while improvising on instruments customized for

him. Later, others wrote these ideas down. So there is no mystery-mongering involved: anybody who was at all interested in Scelsi and his music (but hardly anybody was in those days) knew about this method of composing, which immediately reminded me of the way of painting preferred by certain exponents of tachism or informel, a way of painting that struck like lightning. In fact, the composer has no other way of implementing his ideas more immediately and directly than to improvise on his instrument in a particularly inspired moment of high tension. Even the quickest written notation can never take place in real time. The hundreds of thousands of written characters must be interposed: one specific type of rhythmical notation must be selected from many equally suitable ones; the tonic system, intervals, tone colours, dynamic values, etc. must be determined: so there is no such thing as immediate, direct composition in writing. Scelsi deliberately decided to create his musical concepts during these moments of inspiration and to refrain from touching them afterwards. If he himself had put down the score, the spiritual process within his mind would have taken a different course: his concepts would have continued to develop and differentiate in a very natural way. By deciding as he did, Scelsi did not only define his own method of composing - i.e. as a method independent of the quantifying approach of a deliberately structuring composition process - but he also redefined the writing-down of a composition as part of the interpretation. Not only the performing musician makes his contribution as an interpreter but also the person writing down the score. As he

told me quite clearly at the time, Scelsi was perhaps even more demanding on the musicians and conductors of his works than other composers by stipulating that the performers trace the spirit of his work behind the mere written letters.

This concept of intuitive music appears to me more radical and more “right” than other, comparable concepts then in use. Whereas these other concepts imposed the burden of improvisation on the interpreting performers by developing an ideology praising the “interpreters’ freedom” and ordering musicians to come up with inspired improvisation, Scelsi strongly believed that the composer may not make claims on anybody but himself. However, the pattern thus created then had to be preserved in all its typicality and individuality regardless of any habits and practices of the art scene; this was the motive behind his provocative refusal to write down the music himself. It goes without saying that this concept deeply upset the traditional idea of composing; and it is also clear that in Italy, where the academic spirit was and is even more prominent than in France (irrespective of whether its representatives stand for “modern” or “reactionary” views), a person like Scelsi had to be qualified not only as an outsider, but as a vecchio dilettante.

At first glance, such conflicts seem to be about compositional techniques, but in reality they have their source in a clash between two different forms of self-interpretation by the respective composers: on the one hand, there is the professional writing his music within the framework of a

well-controlled process while developing particular virtuosity in spinning highly delicate networks and constructing well-balanced mechanisms, a kind of music that is conceived for specific social events (after all, what else would you call a *Musica viva* concert or an *IGNM Festival?*). On the other hand, there is the outsider who insists on developing an entirely new kind of music, whose message will hardly or not at all fit into the standard framework. I must admit that I personally continue to find Scelsi’s method of working hardly acceptable; however, the power of his music forces me to develop a certain understanding for the way he works, given the fact that it seems to have been the only way that allowed for the creation of his highly impressive *œuvre*. Moreover, one has to consider that Scelsi’s uncompromising attitude preserves a glimpse of the spirit of the early fathers of *avant-garde* like Ives, Schoenberg, Varèse.

The fact that a musician such as Vieri Tosatti, whom Scelsi entrusted with the notation of most of his works, quite obviously did not absorb the “spirit” of this music to this day but still seemed to be capable of working to Scelsi’s satisfaction, will come as a surprise only to those who have never learned that the performance of a new orchestra piece may very well be a success even if a good share of the performing musicians have no understanding for the music or even disapprove of it, provided that the score was sufficiently and appropriately rehearsed and that the musicians are able practitioners of their art. Tosatti’s know-how and skills are excellent - the scores written by

him are there to prove it; the fact that he has no part whatsoever (as a co-creator) in the concept of the works has been pointed out by himself with commendable clear-sightedness: ... sono certo che il suo valore (della produzione scelsiana) è nullo (I am convinced that Scelsi's work is of no value at all). How often can you hear orchestra musicians pronouncing statements of the kind at performances of some of the most famous masterpieces of this century and then find that these same musicians are brilliant in the execution of these works.

Second assumption: Scelsi's music is embedded in larger units of time than most of the musical pieces familiar to us.

For a musician, the question concerning the combinatory logic behind Scelsi's music, that which the French call "écriture", arises particularly in those moments in which he or she feels the strong interrelation, the "pull" of this music. When endeavouring to explain the homogeneity of Scelsi's music, one usually points out one specific aspect of his method of working: to execute a whole section or passage in a merely one-tone pitch. Apart from the fact that even many of Scelsi's later works were not conceived exclusively in this manner, it should be mentioned that several other composers, too, have written pieces using only one single pitch - Bernd Alois Zimmermann's "Stille und Umkehr" comes to mind; however, in spite of certain technical similarities, that piece produces an entirely different effect on the listener. Rather, I believe that the

feature distinguishing Scelsi from other composers derives from his way of dealing with time. We are used to concentrating our analyses on periods of time that may be measured in seconds; as soon as one tries to apply this way of thinking to any of Scelsi's scores, the result is indeed rather poor. Experiences made by the interpreters of Scelsi's music lead us to conclude that we can approach it only if we start to think in much longer time-spans - for example, in minutes rather than seconds. His kind of music has a different relation to our perceptual system - particularly our short-term memory - than other forms of music. Brain research distinguishes between brain waves of extremely different length; as far as I know, nobody has ever seriously examined the relation between compositional techniques (with particular focus on the time factor) and the various types of waves caused by cerebral activity. In any case, we have become familiar - especially with respect to the so-called New Music - with increasingly rapid perception, whereas Scelsi works on the opposite end of the perceptual scale: he seems to compose something like "theta waves" (the slowest known form of brain waves). If we want to be up to the challenge of correctly describing Scelsi's music, we must depict it as a landscape rather than as architecture - almost as we would look at a "fantasy" from the Baroque or classical-romantic eras. I would like to propose categories such as "vibration" and "stretching", "whirl" and "smoothing", "elevation" and "deepening". It seems odd that Scelsi's music appears homogeneous but not at all static.

Third assumption: Scelsi's music derives from an archaic artistic concept, one that dates back to the times preceding the differentiation into individual arts.

"Sono poeta", Scelsi states. Apart from the fact that Scelsi has created a poetic *œuvre* - the volume and merits of which I am not qualified to assess - his statement implies that he regards himself as a "poet", even as a musician: certainly not in the sense of a "Tondichter" (or "tone-poet") of the nineteenth century but rather in the sense of an overall poetic attitude. His "message" obviously stems from a point where visual and acoustic notions are not yet separated, where the poetic word represents the dream-like expression of visions. Thus, we must not confuse Scelsi's "message" seemingly similar concepts of artists who regard a "message" as the climax in the performance of the composing individual - Hans Pfitzner is a good example. Scelsi's message defies the ego because, from a psychological point of view, it springs from a point in time before the differentiation of the modern ego: because his music corresponds to a sense of unity and homogeneity that must be called archaic. And this makes it easier for us to understand why Scelsi refused to deliver notations and why he did not want to build up any formal structures: at this point of evolution, writing and formal logical structures had not yet even been "invented".

But what - we might be tempted to ask - could be the intention behind this revival of a primitivist approach which cannot but appear as pure

amateurism to us, heirs to a great historical development? After these assumptions, can we not simply close the case on Scelsi, and even more easily than before? But let's not pass hasty judgements. Psychoanalysis knows of the healing effects of memory, of the integration of forgotten earlier shards of consciousness into the bright consciousness of the present. Maybe Scelsi's "primitivism" fulfills a compensatory function? Maybe remembering a very simple, "oceanic" sensation establishes a necessary balance with the extremely high degree of differentiation and reflection we have developed?

Of course, we are talking here about the "late" Scelsi and hence about works composed from the mid-1950s onwards as far as these are accessible to us today. There is no intention of discussing his earlier works here; anyway the lack of a Scelsi-oriented philology of whatever kind has up to now rendered any conventional criticism or analysis impossible. However, experimenting within the fringe areas of art, crossing the borders of one artistic category to reach another, is certainly not only part of the entire modern-art movement but was a main feature of the 1950s, not only in music. For example, in those days the painter Yves Klein used to rent musicians in order to perform the "symphonies" composed by him, which consisted of one single tone that was infinitely sustained.

Whenever one tries to spot something like passion in Scelsi's music, one will again and again notice a very strong spell, a clear influence in the whole which, however, cannot be pointed out as consist-

ing of individual, single emotion. All of Scelsi's works - not only the ones he explicitly calls "spiritual" - are inspired by a sensation of deep tranquillity which at the same time emits a certain energy; even the most ecstatic crescendos never get beyond control. Maybe it is in Scelsi's work, in the midst of our entirely secularized society, in the midst of traditional styles that almost exclusively stress the affective impact on the one hand and a professional avant-garde strongly determined by the intellect on the other hand, that we find the vague outlines of a musical concept that once ruled the ancient musical cultures and of which today we can grasp a mere glimpse when listening to Gregorian chants, the music performed at the Japanese imperial court and in Nô plays.

This would explain the explicitly archaic effect of Scelsi's music (which, however, is created without borrowing from historical models) - an effect that could only be created by Scelsi's working methods as described earlier in this text.

Thus the wheel of our thoughts has come full circle. The future will show whether Scelsi, who struck our civilization like a meteorite, will be repelled by it like an alien element or on the contrary assimilated. However, I am convinced that his work, which so far has hardly been explored, merits a more in-depth study although - or perhaps because - it forces us to review once more the principles of our professional work.

Yamaon (1954-1958) pour voix de basse, saxophone alto, saxophone ténor, contrebasson, batterie et contrebasse est une des œuvres les plus violentes et directes de Scelsi. Le titre, comme celui de sa composition *I presagi* terminée dans la même année, met en garde contre la destruction d'une ville maya. Comme Varèse dans *Ecuatorial* et *Nocturnal* Scelsi utilise dans *Yamaon* toute un éventail de voyelles, de consonnes et de syllabes. Celles-ci n'ont pas de valeur sémantique dans le sens linguistique, mais elles traduisent des valeurs d'expression hétérogènes. « Ce qui arrive à *Yamaon*, l'on pourrait le désigner comme un processus dans lequel les instruments incorporent petit à petit par mimétisme (Benjamin : « la faculté de produire des ressemblances ») la musique du chanteur. » (Henk de Velde)

Anahit (1965), un concert pour violons au sous-titre « poème lyrique sur le nom de Vénus » est une des compositions les plus exterritoriales des années 60. Les 18 instruments solistes de l'orchestre ainsi que les solistes opérant à un degré très élevé de difficulté et le besoin de ré-accorder les instruments créent un continuum de sons brillants qui n'est plus comparable aux catégories d'un concert pour violons normal. Au lieu d'un discours entre un instrument soliste et l'ensemble il y a l'articulation de différents états de la matière qui changent continuellement. Les voix singulières de la composition se perdent dans un continuum de sons d'une beauté énigmatique.

Comme *Yamaon* la composition pour ensemble en trois phrases *I presagi* (1958) a pour sujet le savoir visionnaire du déclin d'une ville maya. La distribution est également surprenante: deux cors, deux trompettes, deux trombones, deux tubas, saxophone, batterie et une machine à vent. Dans la première pièce la note si bémol est le centre de l'énergie autour duquel se concentre la pièce dans la deuxième pièce c'est la note do. Le potentiel d'énergie retenu dans les deux premières phrases éclate dans la troisième phrase et crée ainsi une fin fulminante et apocalyptique.

Nombreux sont ses œuvres pour instruments à vent solo qui ont permis à Scelsi, dans les années cinquante de faire un pas décisif dans une conception nouvelle et révolutionnaire du son. Tandis que *Pwyll*, sa composition pour flûte (1954) est encore attachée à une pensée harmonieuse plus conventionnelle, les *Tre pezzi* pour saxophones (1956) forment une symbiose du vocabulaire familier et la force lumineuse de l'avenir.

Okanagon (1968) qui a été écrit trois ans après *Anahit* compte parmi les compositions énigmatiques de l'artiste. Pour ce trio pour harpe, contrebasse et tam-tam, Scelsi a eu le concept suivant : « *Okanagon* est conçu comme un rite, ou bien si on veut, comme les battements de cœur de la terre. »

c.e.

Conjectures sur Scelsi

Hans Zender

Parmi les conjectures les plus bizarres formulées sur Scelsi compte surtout l'argument que l'effet qu'il produit serait en fait évoqué par les musicologues. Sans avoir la moindre intention de discréditer les œuvres très méritoires des hommes de science, et tout particulièrement celles élaborées par Heinz-Klaus Metzger et Harry Halbreich, il est néanmoins nécessaire de préciser tout clairement que l'effet de la musique de Scelsi ne peut pas s'expliquer par une préformation intellectuelle de l'audience – non pas plus que par la performance des musiciens et des chefs d'orchestre qui assurent sa mise en valeur. Evidemment, l'effet et le succès ne sont pas des critères qualitatives ; toutefois, il faut souligner que la musique de Scelsi ne comporte aucun trait « nostalgique » et que – ni par des paradigmes affectifs ni par des rapports stylistiques la liant à la musique d'autrefois – elle ne jète des ponts pour aider l'auditeur ; tout au contraire, celui-ci ne peut la comparaître avec aucun exemple de musique traditionnelle ou contemporaine qu'il puisse jusque-là avoir entendu jouer. La question qu'il faut poser est simplement la suivante : Quelle est la base de l'effet déployé par Scelsi ? A ce sujet, je voudrais formuler trois conjectures.

Première conjecture : De manière radicale, Scelsi vient d'avoir réalisé une conception de « musique intuitive ».

Je fis la connaissance de Scelsi en 1963 ; déjà au cours de notre toute première conversation, il me donna une description de sa manière de travailler qui était la suivante : fixer ses conceptions en improvisant sur des instruments spéciaux et ensuite les faire noter par écrit – par d'autres personnes. Il n'y a donc pas question de cachotterie quelconque : chacun qui s'intéressait du tout à la personne de Scelsi (et à l'époque, il paraît que l'intérêt était pratiquement nul) pouvait savoir tout détail de cette méthode de travailler, méthode qui me rappelait immédiatement la manière de peindre « à coup de foudre » préférée par certains tachistes ou bien par les peintres de l'Informel. En effet, le compositeur ne possède pas d'autre possibilité de réaliser ses idées de manière tellement directe et immédiate que d'improviser – pendant un moment particulièrement sacré par l'inspiration – sur un instrument de son choix. Même la notation écrite la plus rapide ne peut jamais se faire en temps réel. Il faut toujours entreposer les centaines de milliers de signes appartenant à l'écriture : il faut sélectionner un seul type de notation rythmique parmi grand nombre d'autres de qualité équivalente, il faut déterminer des systèmes sonores, des intervalles, des timbres, des valeurs dynamiques, etc. – ce qui nous démontre que la composition écrite immédiate et directe ne peut pas exister. Scelsi se décida bien intentionnellement à créer ses conceptions dans le cadre de ces moments inspirés et de ne les toucher plus après cette création. S'il avait noté les partitions de sa propre main, la procédure spirituelle se déroulant dans son for intérieur aurait pris une

orientation tout à fait différente : ses conceptions auraient continué à s'évoluer et à se différencier de manière bien naturelle. Avec cette décision, Scelsi ne défini pas seulement sa propre manière de composer – à savoir d'assurer une composition indépendante de toute pensée quantifiante qui s'inscrit normalement à toute procédure de composition se fondant sur une construction consciente -, mais il donna également une définition nouvelle à l'acte de noter une composition, par le fait de le voir comme partie de l'interprétation. C'est donc non pas seulement le musicien performant qui agit comme interprète, mais aussi la personne écrivant la partition ; comme Scelsi m'expliquait tout clairement lors de notre entretien, il avait l'habitude d'imposer aux musiciens et chefs d'orchestre représentant ses œuvres l'obligation de chercher, derrière les lettres de l'écriture, l'esprit même de son œuvre ; dans cette demande, il était encore plus rigide, si possible, que d'autres compositeurs.

A mon avis, cette conception de la musique intuitive est plus radicale et plus « justifiée » que d'autres conceptions semblables qui circulèrent à l'époque. Tandis que celles-ci chargèrent les interprètes eux-mêmes de cette procédure d'improvisation, en développant une idéologie de la « liberté d'interprétation » et en ordonnant aux musiciens de se livrer à des improvisations inspirées à des moments définis, Scelsi était plutôt partisan de l'idée que le compositeur ne peut demander un tel effort exclusivement de lui-même. La musique ainsi créée, d'autre part, devait être conservée dans tout son caractère particulier

sans aucun égard aux usances du métier ; voilà le motif qui est à la base de son renoncement à écrire lui-même la partition.

Il est évident que la compréhension traditionnelle de l'art de composition se vit touché au vif – et il est compréhensible que c'était justement en Italie – pays où l'académisme se démontrait et se démontre encore plus distinctement qu'en France, et cela de manière indépendante de la question de savoir si le représentant de cet académisme prend une position « moderne » ou plutôt « réactionnaire » – qu'il était inévitable qu'une personne comme Scelsi fut regardée non pas seulement comme outsider mais même comme vecchio dilettante.

Lors de conflits de telle sorte il s'agit seulement à première vue d'une question traitant de la technique compositeur ; ce qui s'abrite au fond, c'est la collision entre deux vues différentes de l'art de composition. D'une côté, il y a le spécialiste qualifié qui formule - dans le cadre d'une procédure contrôlable ainsi qu'en développant une virtuosité très spécifique dans la confection de filets sonores ultra-fins et de mécanismes combinatoires - des partitions qui sont créées pour des événements sociaux spéciaux (et en fin de compte, le concert dans le cycle musica viva ou la fête IGNM n'est rien d'autre) ; et d'autre part, voilà l'étranger, le révolutionnaire qui se livre à développer une musique tout à fait différente, dont le message ne s'intègre pas – ou du moins : ne s'intègre guère – dans les circonstances telles qu'elles se présentent en réalité. Je dois avouer

que même moi, pour ma personne, j'éprouve la méthode de travail poursuivie par Scelsi comme inacceptable ; la force de ses œuvres, toutefois, m'oblige à développer une certaine compréhension pour sa manière de travailler, étant donné qu'elle était évidemment la seule qui puisse garantir la création de l'œuvre impressionnant qu'il nous a délaissé. A cela s'ajoute qu'il faut avouer que dans l'attitude intransigeante de Scelsi, il y a quelque trace de l'esprit des grands ancêtres de l'avant-garde, un peu de la pensée d'Ives, de Schönberg, de Varèse.

Le fait qu'un musicien tel que Vieri Tosatti, auquel Scelsi confia la notation de la plupart de ses pièces musicales, était bien évidemment incapable d'absorber « l'esprit » de cette musique, malgré le fait qu'il travaillait à l'entière satisfaction de Scelsi, ne peut étonner que celui qui n'a jamais fait l'expérience d'une situation analogue qui se produit assez souvent - il ne faut penser qu'à la représentation d'une nouvelle pièce pour orchestre : celle-ci peut avoir les meilleurs chances de réussite même si la plupart des musiciens participant à cette représentation n'ont aucune compréhension de la musique en question ou - à l'extrême - la refusent même ; tout dépend de la question de savoir si l'œuvre fut répétée assez souvent et surtout de manière adéquate ; de plus, il faut que les musiciens disposent du niveau requis de connaissances et de savoir-faire dans leur métier. La maîtrise de Tosatti se fait voir dans les partitions qu'il créa ; le fait qu'il ne peut avoir aucune part dans la conception proprement dite de ces œuvres (participation au sens d'une

activité co-créatrice) vient d'être mis en relief par lui-même avec toute clarté : ... so per certo que il suo valore (della produzione Scelsiana) è nullo. (J'en suis sûr que la valeur de l'œuvre de Scelsi est nulle.) Combien de fois est-il que l'on peut entendre dire de tels avis lors de la représentation des grands chef-d'œuvres de la musique de notre siècle de la part de musiciens d'orchestre, qui - au moment-même ou ils jouent la pièce de musique en question, sont capables de rendre une performance exceptionnelle ?

Deuxième conjecture : La musique de Scelsi s'étend sur des laps de temps dépassant ceux qui caractérisent la plupart des formes musicales qui nous sont habituelles.

La question de connaître la logique combinatoire chez Scelsi, de se faire une idée de ce que les français appellent l'écriture, se pose à un musicien justement au moment où il fait l'expérience des rapports étroits, de l'attrait de cette musique. Afin d'expliquer l'homogénéité de la musique de Scelsi, l'on a souvent recours à une particularité spéciale de sa méthode de travail : d'appuyer un passage ou bien un mouvement entier sur une seule hauteur du son. Mis à part le fait que beaucoup des pièces même du Scelsi tardif ne furent pas construites exclusivement de cette manière, il faut souligner qu'il y a aussi d'autres compositeurs qui formulèrent leur musique en utilisant une seule hauteur du son - ne pensons qu'à Bernd Alois Zimmermann avec son « Stille und Umkehr » ; malgré certaines familiarités techniques, ce morceau de musique exerce des effets tout à fait

différents sur l'auditeur. Moi, je pense que l'aspect qui sépare Scelsi de tout autre compositeur est son attitude à l'égard du temps. Nous avons l'habitude de concentrer nos analyses sur des périodes de temps qui sont mesurées en secondes ; si l'on se met à appliquer cette manière de penser à la musique de Scelsi, le résultat en est maigre, il est vrai. Toutefois, l'expérience fait par l'interprète nous démontre que l'on ne peut commencer à s'approcher de Scelsi que lorsque l'on se décide à penser dans des intervalles beaucoup plus longs – mesurés par exemple en minutes au lieu d'en secondes. Comparée à toute autre forme musicale qui nous est connue, sa musique entretient des rapports distinctement différents avec notre système de perception – surtout avec notre mémoire du passé immédiat. Dans la recherche médicale de l'encéphale, l'on distingue nettement entre des ondes cérébrales à vitesse très divergente ; en outre, je n'ai jamais entendu dire de quelqu'un qui aurait sérieusement examiné la question de savoir quels sont les rapports entre les techniques de composition (avec considération spécifique de l'aspect du temps), d'une part, et les formes diverses d'ondes représentant l'activité cérébrale, de l'autre. En tout cas, il est vrai que justement dans le domaine de la Musique Nouvelle, nous nous sommes habitués à des activités psychiques (liées à notre conscience) toujours plus rapides, tandis que Scelsi, par contre, se positionne sur l'autre bout de la gamme de perception ; lui, il paraît composer des formes musicales ressemblant aux ondes theta (représentant les ondes cérébrales les plus lentes connues jusqu'à présent). Afin d'éviter la nécessité de baisser pavillon

devant la tâche de décrire la musique de Scelsi, il faudrait la dépeindre plutôt comme un paysage qu'une structure architecturale – un peu comme l'on regarde une « fantaisie » datant de l'époque baroque ou classico-romantique. Moi, je voudrais proposer des catégories telles que « vibration » et « extension », « tourbillon » et « calme », « élévation » et « approfondissement ». Il paraît étrange que la musique de Scelsi nous semble homogène, d'une part, mais pas du tout statique, de l'autre.

Troisième conjecture : La musique de Scelsi provient d'une conception archaïque de l'art qui date d'une époque où la séparation des formes artistiques n'avait pas encore lieu.

« Sono poeta », explique Scelsi. Mis à part le fait qu'il y a également un œuvre poétique attribué à Scelsi – dont l'étendue et rang je ne suis pas capable de juger -, il voulait dire, par cette précision, que même en tant que compositeur, il était également poète : certes non pas au sens d'un compositeur « poétique » tel que connu au XIX^{ème} siècle, mais plutôt au sens, tout simplement, d'une attitude poétique générale. Son « message » prend sa source évidemment à un point où les notions visuelles et acoustiques n'étaient pas encore séparées, ou la parole du poète représentait une expression imaginaire des visions. Pour cette raison, il ne faut pas confondre le « message » formulé par Scelsi avec des conceptions apparemment semblables établies par des artistes y visant à une augmentation maximale de la performance du sujet composant – prenons ici Hans Pfitzner comme exemple. Le message de

Scelsi est tout à fait dévêtu de tout « ego », puisque du point de vue psychologique, il naît d'un point, d'un moment au temps encore loin de celui qui marque la mise en relief de l'ego moderne, et cela en raison du fait que sa musique correspond à une conscience collective que l'on doit appeler archaïque. Tout cela nous fait mieux comprendre, en fin de compte, pourquoi Scelsi refusa d'écrire des partitions et pourquoi il ne construisit pas de formes musicales : à cette époque, l'écriture ainsi que la logique formelle n'étaient pas encore « inventées ».

Mais qu'est-ce qui est – l'on pourrait se demander – le motif à la base d'une telle réanimation d'un primitivisme qui doit se présenter comme dilettantisme à nous qui sommes les héritiers d'un développement historique impressionnant ? Ne peut-on soutenir que sur le fondement des conjectures ci-évoquées, l'affaire Scelsi soit finalement réglée, et cela encore plus clairement qu'auparavant ? Caution pourtant aux jugements irréflectifs. La psychanalyse connaît la guérison par anamnèse, par l'intégration d'aspects psychiques antérieurs (contenu dans la conscience de jadis) dans la conscience claire et lucide de la présence. Le « primitivisme » de Scelsi, remplit-il peut-être une fonction compensatoire ? N'est-il pas imaginable que la mémoire d'une sensation, d'un sentiment très simple – très « océanique » – puisse représenter l'équivalent nécessaire à ce niveau maximale de différenciation et de réflexion que nous sommes en train de développer ?

Il faut le souligner encore une fois : nous nous rapportons ici au Scelsi « tardif », c'est-à-dire aux œuvres qu'il écrivit à partir du milieu des années cinquante, dans la mesure où elles nous sont accessibles ; il ne s'agit pas d'une examination de la musique qu'il avait créée à ses débuts ; en tout cas, la non-existence d'une philologie consacrée à Scelsi – de n'importe quelle importance qu'elle soit – rendait plutôt impossible toute approche analytique et critique au sens propre du mot. Toutefois, l'expérimentation à l'intérieur des domaines marginaux des arts, la transgression d'une branche artistique pour s'approcher à une autre, ne font pas seulement partie de la manifestation extérieure de l'art moderne dans son ensemble, mais étaient devenues des sujets discutés surtout pendant les années cinquante – et cela non pas seulement dans le domaine de la musique ; il ne faut que se rappeler le fait qu'à cette époque même, le peintre Yves Klein avait l'habitude de louer des musiciens pour qu'ils représentent les « symphonies » composées par lui. Ces symphonies consistaient d'un ton unique tenu l'infini.

Si l'on veut identifier, dans la musique de Scelsi, quelque chose qui puisse ressembler à des émotions, l'on sera toujours de nouveau tenu à constater un charme très forte, une sorte de « contamination » très distincte dans l'ensemble, sans qu'il serait possible de leur attribuer une dénomination qui puisse avoir égard à des passions singulières distinctes ; Toutes les œuvres de Scelsi, non pas seulement celles expressément

désignées comme « spirituelles », reposent sur un fondement de tranquillité profonde, une tranquillité pourtant de laquelle - en même temps - émane une certaine énergie ; même des éruptions extatiques n'explodent pas vraiment. N'est-il peut-être pas ainsi que dans l'œuvre de Scelsi - au milieu de notre société entièrement sécularisée, au milieu d'une manière de conserver les traditions qui ne souligne guère autre aspect que l'affectation et au milieu d'une avant-garde très profondément déterminée par l'intellecte - il se fait voir - dans ses contours seulement- une conception musicale ressemblant à celle qui domina les cultures musicales anciennes et dont laquelle nous ne pouvons deviner qu'une idée dans les chorales grégoriennes, dans la musique de la Cour impériale japonaise et dans le théâtre No. De ce point de vue, l'effet définitivement archaïque de la musique

de Scelsi (que celle-ci est capable - il faut le dire clairement - de produire sans avoir recours à des emprunts historiques) serait bien plausible ; un effet qui ne pourrait être produit que par les méthodes de travail de Scelsi que nous venons de décrire.

Le cercle de nos délibérations se ferme alors. Reste la question de savoir si Scelsi - ayant pénétré notre culture comme un météorite - sera rejeté ou bien assimilé par celle-ci ; seul l'avenir nous en donnera la réponse. Toutefois, qu'il est méritoire de s'occuper de son œuvre - encore peu examiné jusqu'à l'heure actuelle - me semble évident, bien que - ou mieux peut-être : justement parce-que - cette occupation avec sa langue musicale nous force à réviser les fondements de notre travail professionnel.

Giacinto Scelsi

Der Komponist und Schriftsteller wurde 1905 in La Spezia (Italien) geboren. Er nahm Kompositionsunterricht in Rom, Genf sowie in Wien bei einem Schüler Arnold Schönbergs und lebte nach zahlreichen Reisen ab 1952 als freier Komponist in Rom.

Scelsi orientierte sich in seinen frühen Werken zuerst am Neoklassizismus, später an der Zwölftontechnik und den Werken Alexander Skrjabin. Von Bedeutung sind aber vor allem seine Kompositionen, die er nach einer schweren psychischen Krise in den 1950er Jahren schrieb. Er entwickelte darin ein eigenes musikalisches Ausdruckskonzept, das wesentlich von seiner Beschäftigung mit fernöstlichem Gedankengut beeinflusst war. Rhythmus und Tonbezeichnungen traten zurück vor einem Schaffen, das gänzlich auf Ton und Klang ausgerichtet war. Scelsis Vorliebe für Mikrintervalle ließ ihn in seinen Werken Streichinstrumente und die menschliche Stimme bevorzugen. Er starb 1988 in Rom.

The composer and author was born in La Spezia (Italy) in 1905. He took composition classes in Rome, Geneva and Vienna, where he studied with one of Arnold Schoenberg's disciples; after some years of travelling, he decided in 1952 to settle down in Rome.

In his early works, Scelsi followed the imperatives of neo-classicism, whereas later he turned to twelve-tone music and the œuvre of Alexander Skrjabin. However, his most important compositions are those written in and after the 1950s at

the end of a severe psychological crisis. In these pieces, he developed a very individual concept of musical expression essentially influenced by his studies of oriental philosophies. Rhythm and interrelations between individual tones retreated to the background whereas his creative energy concentrated entirely on the universe of tone and sound. Scelsi's preference for microintervals led him to favour the strings and the human voice in his works. In 1988, Giacinto Scelsi died in Rome.

Compositeur et auteur, est né en 1905 à La Spezia, Italie. Il fit des études de composition à Rome, Genève et aussi à Vienne, où un des disciples d'Arnold Schönberg était son professeur ; après grand nombre de voyages, il prit résidence à Rome où il vécut depuis comme compositeur libre.

Dans ses œuvres des premiers temps, Scelsi s'orienta tout d'abord vers le néo-classicisme et plus tard vers la dodecaphonie et les créations musicales d'Alexander Skrjabin. Toutefois, l'importance la plus grande doit être attribuée aux compositions qu'il créa depuis les années cinquante à la suite d'une profonde crise psychique. Dans ces œuvres, il développa sa propre conception d'expressivité musicale qui fut influencée surtout de ses études de la pensée de l'Extrême-Orient. Le rythme ainsi que les rapports entre les tons laissèrent le pas à une créativité qui se concentra entièrement sur le ton et le son. La prédilection de Scelsi pour les microintervalles l'incitèrent à préférer, dans ses œuvres, les cordes et la voix humaine. Il mourut en 1988 à Rome.



Annette Bik

Annette Bik, geboren 1962, studierte am Mozarteum in Salzburg bei Helmut Zehetmair, wo sie auch mit Auszeichnung diplomierte. Bis 1987 war sie Mitglied des Hagen-Quartetts, mit dem sie Preise bei großen internationalen Wettbewerben erhielt, prämierte Schallplatten einspielte und weltweite Konzerttourneen unternahm. Anschließend studierte sie noch zwei Jahre an der Wiener Musikhochschule bei Ernst Kovacic. Sie übt eine rege Konzerttätigkeit als Solistin und als Kammermusikerin aus, wirkt bei zahlreichen Musikfestivals - wie zum Beispiel Lockenhaus - mit und spielt mit namhaften Künstlern wie Gidon Kremer, Heinrich Schiff und Thomas Zehetmair. Annette Bik ist seit 1989 Mitglied des Klangforum Wien.

Annette Bik was born in 1962. After studying at the Salzburg Mozarteum with Helmut Zehetmair, she graduated with honours from that institution. Until

1987, she was a member of the Hagen Quartett. As a member of this quartet, she won a number of awards at large international competitions, recorded several prize-winning discs and went on several world-wide concert tours. She then studied for another two years with Ernst Kovacic at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Vienna. Her current work concentrates on both solo and chamber orchestra concerts. She participates in numerous musical festivals such as Lockenhaus and performs together with distinguished artists such as Gidon Kremer, Heinrich Schiff and Thomas Zehetmair.

Annette Bik has been a member of Klangforum Wien since 1989.

Annette Bik, née en 1962, fit ses études au Mozarteum de Salzbourg chez Helmut Zehetmair et y passa ensuite son diplôme avec la mention « très bien ». Jusqu'en 1987, elle faisait partie du Quatuor Hagen, avec lequel - dans le cadre de compétitions internationales - elle remporta plusieurs prix, enregistra des disques couronnées et fit des tournées de concert à travers le monde entier. Par la suite, elle passa encore deux années à l'Ecole supérieure de musique de Vienne chez Ernst Kovacic. Elle est très engagée dans sa carrière de soliste de concert et de membre d'orchestre de chambre, prête son concours à grand nombre de festivals de musique importants - tels que Lockenhaus, par exemple - et joue avec des artistes de renom tels que Gidon Kremer, Heinrich Schiff et Thomas Zehetmair.

Depuis 1989, Annette Bik est membre du Klangforum Wien.

Roland Hermann

Der Bariton Roland Hermann, in Bochum geboren, erhielt seine Ausbildung in Deutschland, Italien und den USA. Seine Gesangslehrer waren Paul Lohmann und Margarete von Winterfeld. Ferdinand Leitner holte ihn 1968 an das Opernhaus Zürich, dessen Ensemble er seitdem angehört.

Roland Hermann genießt internationalen Ruf als Opern- und Konzertsänger. Unter mehr als 70 Fachpartien seines Repertoires finden sich sowohl die bekannten klassischen Rollen als auch große Charakterpartien in weniger bekannten Opern der Romantik und Moderne. Er ist ein herausragender Interpret der Musik des 20. Jahrhunderts und hat zahlreiche Werke zeitgenössischer Komponisten uraufgeführt.

Roland Hermann was born in Bochum, Germany, and received his education and training in Germany, Italy and the U.S., studying with Paul Lohmann and Margarete von Winterfeld. In 1968, Ferdinand Leitner offered him an engagement at the Zurich Opera, a member of whose ensemble he has been ever since.

Roland Hermann enjoys an international reputation as an opera and concert singer. Among the more than seventy parts of his repertoire, we find not only famous classical roles but also demanding character roles from less well-known operas of the romantic and modern eras. He is a distinguished interpreter of 20th-century music and premiered numerous contemporary works.

Roland Hermann est né à Bochum, reçut sa formation en Allemagne, en Italie et aux Etats-Unis. Ses professeurs étaient Paul Lohmann et Margarete von Winterfeld. En 1968, Ferdinand Leitner lui offra un engagement à l'Opéra de Zurich, et depuis cette époque, il faisait toujours partie de cet ensemble.

Roland Hermann jouit d'une renommée internationale en tant que chanteur d'opéra et de concert. Parmi les plus de soixante-dix parties caractéristiques de son emploi comprises dans son répertoire, l'on compte les rôles classiques fameuses aussi bien que les grandes parties de caractère provenant d'opéras moins connus du romantisme et de l'Epoque moderne. Il est un interprète extraordinaire de la musique du XX^{ème} siècle et assura la création de maintes œuvres écrites par des compositeurs contemporains.

Pierre-Stéphane Meugé

Pierre-Stéphane Meugé wurde 1964 in Bordeaux geboren. Er studierte am Konservatorium Straßburg und besuchte Kompositionsseminare bei Emmanuel Nunes am Ircam sowie Kurse bei Sergiu Celibidache, Vinko Globokar, Barre Phillips, Derek Bailey und Evan Parker. Er hat mit dem Ensemble Köln, Exposé (London), Zyigma (Luxemburg), Ensemble 2e2m (Paris) und Contrechamps (Genf) zusammengearbeitet. Er ist Gründungsmitglied des Ensemble XASAX (Paris) und des Newt Hinton Ensemble (Paris/Rotterdam). Von 1995-1998 war er Residenzmitglied des Klangforum Wien. Als Solist trat er in Japan, Moskau, Wien, Rom, Köln, Stockholm, Berlin, Malmö, Vandœuvre, Strasbourg, Vilnius, Odessa, Kazan und Bischkek auf. Er unterrichtete am Konservatorium Straßburg sowie bei den Darmstädter Ferienkursen und hielt Meisterklassen in Russland und Japan. Seit 1998 unterrichtet er Saxophon am Konservatorium in Lausanne.

Pierre-Stéphane Meugé was born in Bordeaux in 1964. He studied at the Strasbourg Conservatory and took part in composition seminars held by Emmanuel Nunes at IRCAM as well as in classes by Sergiu Celibidache, Vinko Globokar, Barre Phillips, Derek Bailey and Evan Parker. He has worked with the Ensemble Köln, Exposé (London), Zyigma (Luxembourg), Ensemble 2e2m (Paris) and Contrechamps (Geneva). He is one of the founding members of the XASAX Ensemble (Paris) and of the Newt Hinton Ensemble (Paris/

Rotterdam). From 1995 to 1998, he was a resident member of Klangforum Wien. As a soloist, he has performed in Japan, Moscow, Vienna, Rome, Cologne, Stockholm, Berlin, Malmö, Vandœuvre, Strasbourg, Vilnius, Odessa, Kazan and Bishkek. He has taught at the Strasbourg Conservatory as well as at the Darmstädter Ferienkurse and held master classes in Russia and Japan. Since 1998, he has been teaching the saxophone at the Lausanne Conservatory.

Pierre-Stéphane Meugé est né en 1964 à Bordeaux. Il fit ses études au Conservatoire de Strasbourg et fréquenta des séminaires de composition donnés par Emmanuel Nunes à l'Ircam ainsi que des cours tenus par Sergiu Celibidache, Vinko Globokar, Barre Phillips, Derek Bailey et Evan Parker. Il collabora en outre avec l'Ensemble Cologne, avec Exposé (Londres), Zyigma (Luxembourg), Ensemble 2e2m (Paris) et Contrechamps (Genève). Il est un des membres fondateurs de l'Ensemble XASAX (Paris) et du Newt Hinton Ensemble (Paris/Rotterdam). De 1995 à 1998, il était membre résidant du Klangforum Wien. En tant que soliste, il donna des représentations au Japon, à Moscou, Vienne, Rome, Cologne, Stockholm, Berlin, Malmö, Vandœuvre, Strasbourg, Vilnius, Odessa, Kazan et Bischkek. Il enseigna au Conservatoire de Strasbourg, ainsi qu'aux Darmstädter Ferienkurse et donna des classes supérieures en Russie et au Japon. Depuis 1998, il enseigne le saxophone au Conservatoire de Lausanne.



Klangforum Wien

1985 von Beat Furrer als Solisten-Ensemble für zeitgenössische Musik gegründet.

Ein demokratisches Forum mit einem Kern von 24 Mitgliedern. Mitspracherecht der Mitglieder bei allen wichtigen künstlerischen Entscheidungen.

Zentral für das Selbstverständnis der MusikerInnen: die gleichberechtigte Zusammenarbeit zwischen Interpreten, Dirigenten und Komponisten, ein Miteinander-Arbeiten, das traditionell hierarchische Strukturen in der Musikpraxis ablöst. Intensive Auseinandersetzung mit unterschiedlichen ästhetischen Facetten des zeitgenössischen Komponierens. – Ein Forum authentischer Aufführungspraxis für die Werke der Moderne.

Große stilistische Vielfalt: Präsentation aller zentralen Aspekte der Musik unseres Jahrhunderts von den bedeutenden Werken der Klassischen Moderne, besonders der Zweiten Wiener Schule,

über Werke junger, vielversprechender KomponistInnen bis hin zu experimentellem Jazz und freier Improvisation. Regelmäßig KomponistInnen-Workshops und musik-didaktische Aktivitäten.

Jährlich programmatisch ambitionierter Zyklus im Wiener Konzerthaus. Weiters Musiktheater-, Film- und Fernsehproduktionen. Seit 1997 ist Sylvain Cambreling Erster Gastdirigent des Klangforum Wien.

Was founded in 1985 by Beat Furrer as an ensemble of soloists

for contemporary music. The twenty-four-member ensemble has developed around a central philosophy of democracy, where co-operation between performers, conductors and composers is both encouraged and nurtured and replaces the more traditional, hierarchical structure found in everyday musical practice.

This approach to the music, combined with an understanding of the varying aesthetic facets of contemporary works, allows Klangforum to produce authentic performances of contemporary compositions.

Performances by Klangforum Wien offer great stylistic variety, from the important works of classical modernity, especially of the Second Vienna School, to the works of up and coming young composers, experimental jazz and free improvisation. Further variety is provided by a number of regular composer's workshops.

Venues range from all over Europe to the USA and Japan, with a series of programmatically ambitious concerts held at the Wiener Konzerthaus. In addition, Klangforum Wien participates in numerous music theatre, film and TV productions. Sylvain Cambreling has held the position of First Guest Conductor of Klangforum Wien since 1997.

Fondé en 1985 par Beat Furrer, cet ensemble de musiciens solistes se consacre entièrement à la musique contemporaine. Il se présente comme un groupe démocratique avec un noyau principal de vingt-quatre membres. Dans ce groupe chacun a la possibilité de prendre part à toutes les discussions artistiques. L'égalité des droits entre les interprètes, les chefs d'orchestre et les compositeurs est un des éléments fondamentaux de cet ensemble. Une coopération étroite remplace les structures hiérarchiques traditionnelles qui dominent habituellement les pratiques musicales.

Les œuvres contemporaines aux facettes esthétiques très diverses donnent lieu à d'intenses discussions et à des prestations de très haute qualité. Une grande diversité de styles est offerte: Klangforum Wien présente tous les aspects principaux de la musique des XXe et XXIe siècles, depuis les « classiques modernes » (spécialement la Seconde École de Vienne) jusqu'aux œuvres des jeunes compositeurs de la nouvelle génération, incluant le jazz expérimental et l'improvisation libre. C'est un véritable atelier permanent pour les compositeurs. Chaque année, une série de concerts avec une programmation ambitieuse a lieu au Wiener Konzerthaus. De nombreuses productions de musique pour le théâtre, le cinéma et la télévision sont réalisées. Depuis 1997, Sylvain Cambreling est le chef invité du Klangforum Wien.



Hans Zender

geboren 1936 in Wiesbaden, studierte Komposition, Klavier und Dirigieren an den Musikhochschulen in Frankfurt und Freiburg. Bereits 1964 wurde er Chefdirigent der Bonner Oper. Später ging er als Generalmusikdirektor nach Kiel, bevor er 1971 für mehr als ein Jahrzehnt die Chefdirigentenstelle des Rundfunk-Sinfonie-Orchesters Saarbrücken übernahm. Von 1984 bis 1987 war er Generalmusikdirektor der Hamburgischen Staatsoper.

Neben seiner Arbeit als international tätiger Dirigent ist Hans Zender als Komponist von Orchester- und Kammermusik, vokalen Werken und Opern (*Stephen Climax*, 1979/84 und *Don Quijote*, 1989/91) bekannt geworden.

Im Auftrag der Staatsoper Berlin hat er seine dritte Oper *Chief Joseph* vollendet, die dort 2005 uraufgeführt wurde.

Er war Professor für Komposition an der Frankfurter Musikhochschule und ist seit 1999 Ständiger Gastdirigent des SWR Sinfonieorchesters Baden-Baden und Freiburg. Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste München. Im Studienjahr 2005/06 war er Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin.

1997 erhielt Hans Zender den Goethe-Preis der Stadt Frankfurt. Im selben Jahr erschien eine Edition (17 CDs) mit von ihm dirigierten Werken von der Klassik bis zur Moderne. Gesammelte Aufsätze Hans Zenders wurden 2004 unter dem Titel „Die Sinne denken“ veröffentlicht.

Bei KAIROS erschien seine *komponierte Interpretation* von Schuberts „Winterreise“ mit Christoph Prégardien und Sylvain Cambreling (Klangforum Wien) sowie, ebenfalls mit dem Klangforum Wien *Music to hear*, und *Cabaret Voltaire* mit Salome Kammer.

Born in 1936 in Wiesbaden, Hans Zender studied composition, piano and conducting at the Musikhochschulen of both Frankfurt and Freiburg. 1964 already principal conductor of the Bonn Opera, before being appointed General Director of Music in Kiel in 1969. In 1972 he assumed the

post of principal conductor of the Radio Symphony Orchestra Saarbrücken, which he held for over 10 years. From 1984 to 1987 he served as General Director of Music at the Hamburg State Opera. From 1988 to 2004 Zender was Professor for Composition at the Frankfurt Musikhochschule and since 1999 permanent guest conductor and member of the artistic board of the SWR Symphony Orchestra in Baden-Baden and Freiburg. He has forged a worldwide reputation as a composer of orchestral and chamber music, vocal works and opera. In 1997 Hans Zender was awarded the Goethe Prize from the City of Frankfurt. 2005/2006 he was Fellow of the Wissenschaftskolleg Berlin as well as "Composer in Residence" at the German Symphonic Orchestra. Released by KAIROS: his *composed interpretation of Schuberts "Winterreise"* with Christoph Prégardien, Sylvain Cambreling (Klangforum Wien), *Music to hear* with the Klangforum Wien, *Cabaret Voltaire* with Salome Kammer and Klangforum Wien.

Hans Zender est né en 1936 à Wiesbaden. Après avoir terminé les classes supérieures en piano, en direction et en composition à l'Ecole supérieure de musique du Francfort plus de Fribourg-en-Brigau, Hans Zender fit ses premières expériences au théâtre en tant que chef d'orchestre à Fribourg. Après avoir rempli des positions de chef à Bonn, Kiel et auprès du « Saarländischer Rundfunk ». Station de radiodiffusion de la Sarre, il travaillait, de 1984 à 1987, comme directeur musical à Hambourg ainsi qu'à l'Opéra d'Etat de Hambourg, tandis que de 1987 à 1990, il remplissait du Radio-

Kammerorkest (Orchestre de Chambre) de la radio Hollandaise.

1988 à 2004, il enseignait comme professeur de composition à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Francfort/Main. 1989 il est élu membre de l'Académie des Beaux-Arts de Munich. 1997 il a obtenu le Prix de musique de la ville de Francfort. Prix Goethe de la ville de Francfort. Depuis 1999 il est chef d'orchestre invité permanent et membre de la direction artistique de l'orchestre symphonique de la SWR à Baden-Baden et Freiburg. Hans Zender a reçu entre autres le prix Goethe de la ville Francfort. 2005/06 il a été Fellow des Wissenschaftskollegs Berlin aussi que « Composer in Residence » du Deutsches Symphonie-Orchester. KAIROS a édité son *interprétation composée de Schuberts « Winterreise »* avec Christoph Prégardien et Sylvain Cambreling (Klangforum Wien) ainsi que *Music to hear* avec le Klangforum Wien et *Cabaret Voltaire* avec Salome Kammer et le Klangforum Wien.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter:

All artist biographies at:

Toutes les biographies des artistes à l'adresse suivante:

www.kairos-music.com

English translation/ Traduction française:

Rita Koch & Team

Biographies: Christina Preiner

MICHAEL JARRELL

Cassandre

Astrid Bas
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012912KAI**SIRÈNES****PHILIPPE MANOURY**

Fragments pour un portrait
 Partita I

Christophe Desjardins
 Susanna Mälkki
 Ensemble intercontemporain
 IRCAM

0012922KAI**SIRÈNES****OLIVIER MESSIAEN**

Éclairs sur l'Au-Delà...

Wiener Philharmoniker
 Ingo Metzmacher

0012742KAI**FRANCISCO LÓPEZ**

La Selva
 Belle Confusion 969
 Buildings [New York]
 Qual'at Abd'al-Salam/
 O Parlaioiro Desamortuxado
 untitled

0012872KAI**5CD****ELENA MENDOZA**

Nebelsplitter

ensemble recherche
 ensemble mosaik
 Duo 10
 Aperto Piano Quartet ...

0012882KAI**HÉCTOR PARRA**

Knotted Fields · Impromptu
 Wortschatten · L'Aube assaillie
 Abîme – Antigone IV
 String Trio

ensemble recherche

0012822KAI**BEAT FURRER**

Konzert für Klavier und Orchester
 invocation VI · spur · FAMA VI
 retour an dich · lotófagos I

Nicolas Hodges
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Peter Rundel ...

0012842KAI**OLGA NEUWIRTH**

Music for Films

The Long Rain
 Canon of Funny Phases
 Durch Luft und Meer
 Symphonie Diagonale
 The Calligrapher
 Miramondo Multiplo

0012772KAI**2DVD****HELMUT LACHENMANN**

Salut für Caudwell
 Les Consolations
 Concertini

Wilhelm Bruck · Theodor Ross
 SCHOLA HEIDELBERG
 WDR Sinfonieorchester Köln
 Klangforum Wien

0012652KAI**2CD**

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

© & P 1999 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS