



ENNO POPPE (*1969)

- 1 **Arbeit I** (2007) 4:47
for virtual Hammond organ
- 2 **Wespe** (2005) 7:45
for solo voice
text: Marcel Beyer
- 3 **Arbeit II** (2007) 3:05
for virtual Hammond organ
- 4 **Trauben** (2004–2005) 11:27
for piano trio
- 5 **Arbeit III** (2006–2007) 5:44
for virtual Hammond organ

4, 6-17 **ensemble mosaik**

Enno Poppe *conductor*

2 **Daniel Gloger** *countertenor*

1, 3, 5 **Ernst Surberg** *virtual Hammond organ*

Recording venues and dates: Siemensvilla Berlin; 1-16 24.-27.2.2011; 17 2.-3.2.2010

Recorded by Deutschlandradio Kultur

Recording supervisors: 1-16 Eckhard Glauche; 17 Florian Schmidt

Recording engineers: 1-16 Henri Thaon; 17 Borris Manych

Mastering/cut: Eckhard Glauche

Executive Producer: Rainer Pöllmann

Publisher: G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH Munich

A co-production with Deutschlandradio Kultur

Schrank (1989–2009)

for nine musicians

- 6 I (2004) 0:37
- 7 II (1998) 1:37
- 8 III (2001) 1:04
- 9 IV (1993/2009) 3:59
- 10 V (1990) 3:07
- 11 VI (1989) 2:15
- 12 VII (2006) 2:02
- 13 VIII (2007) 3:22
- 14 IX (2009) 2:11
- 15 X (2007) 4:09
- 16 XI (2004) 2:11
- 17 **Salz** (2005) 15:52
for ensemble

TT: 75:23

ensemble mosaik

- Bettina Junge *flute*
Simon Strasser *oboe*
Christian Vogel *clarinet*
Martin Losert *saxophone*
Chatschatur Kanajan *violin*
Karen Lorenz *viola*
Mathis Mayr *violoncello*
Ernst Surberg *piano, keyboard*
Roland Neffe *percussion*
- Enno Poppe *conductor*

Daniel Gloger *countertenor 2*

Ernst Surberg *virtual Hammond organ 1, 3, 5*

- 1, 3, 5 *Commissioned by WDR for Wittener Tage für neue Kammermusik 2007*
- 2 *Commissioned by literaturWERKstatt Berlin for the poesiefestival berlin 2005*
- 4 *Commissioned by ars musica Brussels 2005*
- 6-16 *Commissioned by Ensemble 2e2m 2009*
- 17 *Commissioned by the Salzburger Festspiele 2005*

Deutschlandradio Kultur



Salz (2005), p. 16. © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH Munich

Ordnung, komm in meine Musik

Björn Gottstein

Die Hammondorgel ist ein schummriges Instrument. Mit seinem schmatzenden Anlaut, der butterweichen Klangfarbe und dem samtigen Vibrato assoziiert man leicht das Halbseidene damit. Man denkt vielleicht an Gospelmusik, den Jazzvirtuosen James Taylor und den Hardrock von Deep Purple. Aber auch in der klassischen Musik der Avantgarde hat das Instrument aus dem Hause Hammond früh Verwendung gefunden. 1935 kaufte George Gershwin eines der ersten Instrumente und Karlheinz Stockhausen besetzte 1965 seine *Mikrophonie II* mit einer Hammondorgel. Nun aber hat sich ein Komponist unserer Tage dem Instrument mit besonderer Sorgfalt gewidmet. Er hat mehrfach mit und für die Hammondorgel komponiert.

Enno Poppe bekannte einst, beim Komponieren "mit diesem historischen Klang der Hammondorgel, mit diesen Erinnerungen¹ zu spielen. Dabei greift er allerdings in den Hammondklang ein. "Virtuell" ist die Hammondorgel z. B. in *Arbeit*, a) weil der Klang auf eine Softwareemulation des Originals, eine Computersimulation zurückgeht, b) weil der Tonraum der Klaviatur mikrotonal ausdifferenziert wird.

Es ist erhellend, einen Blick darauf zu werfen, in welchen Zusammenhängen die elektrische

Orgel bei Poppe zum Einsatz kommt. In *Salz* ist sie zunächst Fundament und harmonische Referenz, bis sie das Stück in einem virtuosen Solo dem Ende entgegen führt. In *Arbeit* wiederum spielt Poppe verschiedene Klangcharaktere durch; von den pointiert gesetzten Akkorden am Anfang des ersten Teils über die flächigen Schwebungen im zweiten bis zu den rhythmischen Auswuchtungen im dritten Teil manövriert Poppe das Instrument durch verschiedene Klangsituationen. Am Anfang stand also ein harmonisches Interesse an der Orgel, das sich allmählich auch auf ihre rhythmischen Qualitäten ausweitete.

Dadurch dass die drei Sätze aus *Arbeit* auf der vorliegenden CD getrennt erscheinen, verleiht Poppe der Trackfolge eine Dramaturgie. Die Orgel zieht sich durch die gesamte CD mit einem Abstecher im zehnten Satz von *Schrank* bis hin zur bereits erwähnten Orgel-Apotheose in *Salz*. Aber auch in den anderen Werken dieser CD lassen sich Bezüge unter den Werken geltend machen. *Wespe* und *Trauben* stehen in engem Zusammenhang zueinander. Sie wurden im gleichen Zeitraum konzipiert und ausgearbeitet. Und ihnen liegt ein ähnliches Ausgangsmaterial zugrunde: Das Glissando im Ambitus einer Terz kommt als Figur denkbar einfach daher. Ein solches Glissando setzt aber nicht nur Instrumente voraus, die überhaupt glissandieren können, die Stimme oder Streich-

¹ Iber, Michael. *Virtual Machines*. WDR 3 19. November 2008.

instrumente, sondern verleiht der Musik auch etwas Sprechendes. Das schleifende Auf und Ab, die vibratoartige Umspielung der Tonhöhe können auch als rhetorische Wendung verstanden werden, als Seufzer oder als Frage, als Exklamation oder als Zweifel. Auch wenn Poppe diese Figur als musikalische Zelle behandelt und dadurch von seinen wortsprachlichen Implikationen befreit, er das Tönende also nicht unmittelbar in die Nähe des Gesprochenen stellt, bleibt der sprachliche Duktus in beiden Werken erhalten.

Wespe entstand 2005 im Auftrag der Literaturwerkstatt Berlin für das poesiefestival berlin. Da gleichzeitig Marcel Beyer um ein Gedicht gebeten worden war und sich der Dichter und der Komponist von ihrer Zusammenarbeit an dem Musiktheater *Interzone* her kannten, lag eine erneute Zusammenarbeit nahe. Tatsächlich berichtet Beyer, dass er auf die mit dem Text zu *Interzone* gemachten Erfahrungen zurückgreifen konnte und Poppes Umgang mit Text die Entstehung des Gedichts maßgeblich beeinflusste. Das gilt ganz besonders für die Länge der Wörter, da Poppe einsilbige Wörter den Vorzug gibt. Erst im Verlauf des Gedichts tauchen auch drei-, am Ende mit "Insektenhundst" gar ein viersilbiges Wort auf. Interessanterweise führt die Einsilbigkeit der Wörter bei Poppe nicht zu einer Wort-auf-Note-Vertonung des Texts, sondern zu ausgedehnten Melismen von bis zu 20 Takten pro Silbe. Im Gedicht wechselt Beyer zwischen zwei Perspektiven: die Wespe, die in die Mundhöhle gelockt wer-

den soll, und die Erinnerung an vergangene Jahrzehnte, die Achtziger, die Neunziger-, die Nullerjahre. Poppe hebt diese Ebenen voneinander ab, indem er dem engen Tonraum der Terz G-H ausbricht und eine klarere, "gesanglichere" Stimmführung sucht.

Der Text kein Geschlecht und keinen Stimmcharakter nahe, wohl aber eine gewisse Generationszugehörigkeit, jener nämlich, die in den Achtzigerjahren jung und in den Neunzigerjahren "auf Nesquik" war. Die Öffnung des Sprachraums, die Verwundbarkeit des Sprechapparats, die Beyer in seinem Gedicht beschreibt, wird bei Poppe zu einer Ausweitung des Tonraums, mit der die Beweglichkeit der Stimme an ein sinnvolles Ende geführt wird, am Ende gar mit unverhältnismäßig großen Sprüngen, die sich der Stimme und dem Text entgegenzustellen scheinen.

Das Klaviertrio *Trauben* geht ebenfalls von einer glissandierenden Terz G-H als Grundbaustein aus. Die Herausforderung des Klaviertrios bestand für Poppe darin, die Eigenheit der Instrumente herauszustellen und sie dennoch sinnvoll miteinander zu verbinden. "Die Streicher können keinen Akkord spielen, das Klavier kein Glissando", bringt Poppe den für das Stück entscheidenden Unterschied auf den Punkt.² So exponieren die Instrumente eingangs ihr Alleinstellungsmerkmal, ergänzen sich aber dabei zu

² Alle nicht anders gekennzeichneten Zitate stammen aus Gesprächen mit dem Verfasser.

einer gemeinsamen Klangfigur. Die Streicher und das Klavier spielen also nicht nebeneinander her, sondern verzahnen sich, wie "ein Molekül, das aus zwei Atomen besteht". Diese Eindeutigkeit löst sich aber im weiteren Verlauf des Stückes auf. Die zunehmende Ausdifferenzierung von Glissando und Akkord führt zu Ballungen und Überlagerungen; aus Figuren werden Gruppen. So entwickelt sich *Trauben* von der punkthaften Transparenz am Anfang zu einer Fläche, die sich in einem langen, fast schon überzogen anmutenden Höhepunkt im Fortissimo ergießt. Im Schlussteil dominiert dann eine melodische Linie, die wie viele von Poppes Linien ihren Ursprung in der arabischen Musikkultur zu haben scheinen, ohne dass dadurch explizit auf den musikalischen Orient angespielt würde.

Die beiden Ensemblestücke *Schrank* und *Salz* wurden von Poppe zu einem Diptychon zusammengefasst. Dabei entstand *Salz* zunächst 2005 als eigenständiges Ensemblestück, das erst nachträglich um *Schrank* ergänzt wurde. Die beiden Stücke sind mit vier Holzbläsern, drei Streichern, Schlagzeug und Klavier identisch besetzt und sollten möglichst zusammen und dann "ohne Unterbrechung" gespielt werden, auch wenn eine gesonderte Aufführung der beiden Stücke denkbar ist.

Obschon Poppe die Stücke also aneinander bindet, sind die Unterschiede zwischen *Schrank* und *Salz* immens. Schon dass *Salz* als Ensemblestück im Werkverzeichnis erscheint, *Schrank*

hingegen "für neun Musiker" komponiert wurde, weist darauf hin, dass *Schrank* – anders als *Salz* – kein in sich geschlossenes Werk ist, sondern vielmehr eine Sammlung kleiner Stücke, Albumblätter und Miniaturen.

Poppe hat wiederholt darauf hingewiesen, dass man die Titel seiner Stücke nicht überbewerten möge, sondern dass sie dem Hörer lediglich Assoziationsräume eröffnen sollen. Und so darf man sich vielleicht vorstellen, dass man bei Stöbern im Notenschrank auf allerhand Kuriositäten und Exotica stößt: auf ein heiteres Duett für Violine und Viola zum Beispiel, auf eine Sammlung mit Flötenetüden oder ein Geburtstagständchen für Oboe und Klavier. Die elf Stücke aus *Schrank* sind in einem Zeitraum von zwanzig Jahren entstanden, so dass ein Zusammenhang unter den Werken nicht in jedem Fall besteht. Vielmehr hat Poppe Paare unter und Bewegungen zwischen den Sätzen hergestellt. Im Mittelpunkt des Stückes steht dabei VII., das einzige Tutti im Zyklus, das von zwei Sextetten flankiert wird. Auch in den Ecksätzen kommt eine größere Besetzung zum Einsatz. Dazwischen liegen kleiner besetzte Stücke. Bezeichnenderweise hat Poppe keine Trios, Quartette oder Quintette komponiert, sondern größeren und kleineren Formationen den Vorzug gegeben.

Die Beziehungen zwischen den einzelnen Stücken aus *Schrank* sind mannigfaltig. Da sind zum Beispiel die Artikulations-Übungen, die der Flöte (IV.) und den beiden Streichern (IX.)

mit jeder Note eine andere Tongebung auferlegen. Gleichzeitig liegt diesen beiden Sätzen ein ähnliches Taktschema zugrunde, das mit leichten Abweichungen von Etüde zu Etüde immer wieder durchgespielt wird. Auch zwischen III. und X. lassen sich Parallelen herstellen. Das Duo für Oboe und Klavier hat Poppe seinem Lehrer Friedrich Goldmann zum 60. Geburtstag gewidmet. Die Oboe gestaltet im wesentlichen die Sekunde F-G, während das Klavier ("begleitend") sparsam einzelne, sich Ton um Ton verschiebende Akkorde setzt. Im Stück für Violoncello und Orgel ist das Verhältnis unter den Instrumenten ähnlich definiert. Das Cello spielt durchgehend auf der C-Saite, öffnet den Tonraum mit seinem durchgängigen Portamento, während die Orgel das Bezugssystem der Intervalle infolge mikrotonaler Abweichungen ihrerseits verschiebt.

Vielen der in *Schrank* enthaltenen Nummern liegen einfache Ideen zugrunde; die Stücke wirken durchsichtig und transparent. Es steckt etwas von Hausmusik darin, von Stücken, die für den privaten Gebrauch gedacht sind. Der künstlerische Wert dieser Stücke wird davon nicht berührt, ja sie wirken im Rahmen der auf Komplexität und Virtuosität geeichten Avantgarde geradezu innovativ. In VI. fasst Poppe diesen Ansatz zusammen. Hier wird im größeren Rahmen, als Sextett nämlich, tatsächlich mit den Figuren und Versatzstücken der Hausmusik vergangener Jahrhunderte gearbeitet, darunter betont einfache Rhythmen und Dreiklangsbrechungen.

Erklänge *Schrank* ohne *Salz*, dann wären die beiden letzten Sätze zu vertauschen, sodass *Schrank* nicht mit einem Sextett, das Elemente aus den vielen der vorangegangenen Sätzen aufgreift, zu Ende ginge, sondern – einer Coda oder einem offenen Ende gleich – mit dem Duo für Violoncello und E-Orgel. Erst *Salz* aber rundet *Schrank* ab – schon der Zahl nach. Denn das Dutzend gilt als eine runde, einen Zyklus abschließende Zahl, wodurch die elf Sätze aus *Schrank* seltsam unvollständig wirken.

Salz trägt seinen Titel sicher auch, weil es der-einst im Auftrag der Salzburger Festspiele entstand, aber Poppe schließt seinen Einführungstext zu diesem Stück mit den Worten: "Salz ist lebenswichtig. Aber im Meer verdursten wir." Er formuliert damit einen Widerspruch, der sich im übertragenen Sinne für sein Stück geltend machen lässt: der Widerspruch der zwischen Ordnung und Chaos. Poppe hat *Salz* in 125 Abschnitte untergliedert, genauer: in 125 Steigerungen, die in der Summe wiederum eine große, in Wogen ansteigende Steigerung ergeben. Die Musik wird immer lauter und schneller und läuft dabei immer öfter auf chaotische Zustände zu, an denen sie jeweils ab- bzw. zusammenbricht. Diese chaotischen Zustände, erklärt Poppe, wären aber nicht denkbar, ohne eine Ordnung, die die Musik auf diesen Zustand zusteuert: "Die Ordnung selbst führt das herbei."

Zu den sich steigernden Elementen gehört auch eine Akkorde-Progression in der Orgel, die sich allmählich nach oben verschiebt und dem

harmonischen Fortgang des Werks eine gewisse Verbindlichkeit verleiht. 625 solcher Akkorde hat Poppe notiert, 9-stimmig, wobei sich die oberen und die unteren drei Töne jeweils aus den Summen und Differenzen der drei mittleren Töne ergeben. Es ist dies eine für Poppe typische Akkordarchitektur, mikrotonal verfärbt, aber weder auf das Obertonspektrum, noch auf die Unterteilung des Tonraums in Viertel- oder Sechsteltöne zurückgehend. Aber

auch die harmonische Ordnung geht im Verlauf des Werkes verloren. Hört man vor allem an den ruhigen Anfängen einer jeweiligen Steigerung die Akkorde noch rein und unverstellt, so löst Poppe die harmonische Verbindlichkeit allmählich auf. Am Schluss erklingen nur noch kurze, schroffe Klangspitzen, die kaum mehr erahnen lassen, dass sie einmal mit dem melancholischen Duo zwischen einer Viola und einer Bassflöte begonnen haben.

Salz (2005), chords. © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH Munich

Order, come, enter my music

Björn Gottstein

The Hammond organ is a tenebrous instrument. With its initial sound, a sort of musical lip-smacking, a soft timbre and velvety vibrato, it can easily come across as facetious or even somewhat questionable. Perhaps upon hearing its unique sound, one thinks of gospel music, the jazz virtuoso James Taylor and the hard rock of Deep Purple. However, the instrument from the house of Hammond found use early on in the classical avant-garde. In 1935, George Gershwin purchased one of the first organs produced and in 1965, Karlheinz Stockhausen included it in his *Mikrophonie II*. Now, a composer of our day has dedicated himself with great care to this instrument, composing repeatedly with and for the Hammond organ.

Enno Poppe once admitted that to compose “with the historical sound of the Hammond organ” is to play “with these memories”¹. However, in the process, he ends up impinging on the Hammond sound. The Hammond organ is “virtual”, for example, in *Arbeit* [Work] (both in the sense of labor and a piece of writing)), because a) the sound is derived from a software emulation of the original, a computer simulation, b) the tonal expanse of the keyboard has been microtonally refined.

It is illuminating to examine the context, in which Poppe puts the electric organ to use. In *Salz* [Salt], the instrument provides at first the foundation and the harmonic point of reference, until towards the end of the piece, when the organ’s line develops into a virtuosic solo. Returning to *Arbeit*, Poppe plays through various heterogenous sound-types. From the pointedly placed chords at the beginning of the first part, to the static beatings in the second, to the rhythmic equilibrations in the third, the composer maneuvers the instrument through various sound-situations. Thus, the interest in the organ’s harmonic cache in the beginning gradually extends to the instrument’s rhythmic qualities.

The division of the three movements of *Arbeit* into separate tracks on the present CD imparts a sort of dramatic construct to the sequence. The organ traverses the entire CD with an excursion in the tenth movement of *Schrank* [Armoire/Dresser], before reaching the aforementioned organ-apotheosis in *Salz*. However, the other works on this CD also refer and connect to one another. *Wespe* [Wasp] and *Trauben* [Grapes] correlate to a great degree with one another and were conceptualized and developed in the same time period. Furthermore, a similar material serves as their foundation; the glissando in the range of a fourth was simply derived from this base material. Such a glissando not only

Arbeit I (2007), sketch

¹ Iber, Michael. *Virtual Machines*. WDR 3
19. November 2008.

requires instruments that can play glissandi, e.g. voice or string instruments, but also lends the music a certain speech-like quality. The grinding up and down movement, the vibrato-like flitting about with specific pitches can also be understood as a rhetorical application, as a sigh or question, as an exclamation or doubt. Even if Poppe treats this figure as a musical cell, thereby liberating it from its literal implications, even if he does not place the resonating sound in the immediateness of that which is spoken, the lingual *modus operandi* remains intact in both works.

Wespe was commissioned by the literaturWERKstatt Berlin [literature WORKshop Berlin] for the poesiefestival berlin [poetry festival berlin]. During this time, Marcel Beyer was also asked for a poem, and given the poet's acquaintance with the composer from their collaboration on the music theater piece *Interzone*, the situation called for a renewed collaboration. Actually, Beyer described how he could refer back to the experience of writing the text for *Interzone* and further how Poppe's musical treatment of text significantly influenced the creation of the new poem. This is especially true for the length of the words: Poppe gives preference to one-syllable words and it is only at the end of the poem that three-, let alone four-syllable [in the English translation, five-syllable] words like "Insektendunst" [translated as "insect(ual) haze"] appear. (Interestingly, the shortness of the one-syllable words does not lead Poppe to a setting of the text in which each word receives its own note, but rather to extended melisma

that last up to twenty measures per syllable.) In the poem, Beyer alternates between two perspectives: the wasp, which is lured inside the mouth of the narrator, and the memory of past decades, the '80s, '90s, and '00s. Poppe separates these levels from one another by breaking out of the range of the G-B third and seeking a clearer, more "vocal-like" voice line.

The text alludes to neither a specific gender nor vocal characteristic, but clearly intimates a certain belonging to a generation that was young in the '80s and "on Nesquik" in the '90s. The opening up of the realm of speech, the vulnerability of the vocal tract, the medium of speech, which Beyer describes in his poem – this expands the sonic realm, driving the motility of the voice to a logical conclusion. At the end of the piece, Poppe even accomplishes this with disproportionately large leaps that appear to set the voice and text in opposition to one another.

The piano trio *Trauben* also uses a glissed third from G to B as its foundation. For Poppe, the challenge of the piano trio is to extract and then display the uniqueness of the instruments, while at the same time connecting them in a sensible manner. "The strings can't play chords and the piano can't play glissandi," as Poppe makes the distinction clear.² Consequently, as the instruments expose their distinguishing characteris-

² All quotations that are not otherwise marked derive from conversations between the author of the present text and the composer.

tics at the beginning of the piece, these unique qualities soon start to complement each other in the process, becoming collective sonorous figures. Thus, the strings and the piano, instead of playing beside one another, intermesh, like "a molecule that consists of two atoms." However, this unambiguity dissolves in the further course of the piece. The increasing differentiation between glissando and chord leads to clusterings and layering; figures become groups. In this manner, *Trauben* develops from pointillistic transparency at the beginning into a plane which spouts out into a long, nearly excessive-appearing fortissimo climax. In the final section, a melodic line begins to dominate the music, which like many of Poppe's lines seems to originate in Arab music, without however explicitly referencing the musical "Orient".

Both ensemble pieces, *Schrank* and *Salz*, were bound together by Poppe into a diptych. At the same time, *Salz* appeared in 2005 as an independent ensemble piece that was then later supplemented by *Schrank*. The two pieces have identical orchestration (four woodwinds, three strings, percussion and piano), and even though a separate performance for each work is conceivable, if possible, the two should be played together "without interruption".

Although Poppe ties the two works together, the differences between them are immense. One sees this even in the composer's work catalogue: *Salz* is listed as an ensemble piece, while *Schrank* was composed "for nine musicians".

This implies that *Schrank*, unlike *Salz*, is not a self-contained work, but rather a collection of small pieces, Album leaves [German: *Albumblätter*; French: *Feuillets d'album*], or miniatures.

Poppe has repeatedly made clear that one should not exaggerate the importance of the titles of his works, but rather that the titles are there to open up the space for association in the context of listening. And so, one can imagine that upon stumbling through the desk drawers, where one keeps one's sheet music [*Notenschrank*], one finds all sorts of curiosities and exotica: a buoyant duet for violin and viola, a collection of flute études or a birthday serenade for oboe and piano. The eleven pieces from *Schrank* were written over the course of twenty years, meaning that there is not necessarily a correlation between all the pieces. Instead, Poppe created pairings underneath and motion between the individual movements. Further, the seventh movement, which marks the midpoint of the piece, is the single tutti in the entire cycle and is flanked by two sextets. A larger orchestration is also employed in the opening and closing movements. In between lie pieces with smaller arrangements. Significantly, Poppe did not compose any trios, quartets or quintets, but rather gave preference to larger and smaller formations.

The relationships between *Schrank's* individual pieces are multifaceted. For example, the articulation exercises impose with each note a new intonation on the flute (IV.) and the two

Schrank (1989–2009), p. 1. © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH Munich

strings (IX.). At the same time, a similar schema for the meter provides a foundation for the two movements, which is played through again and again, with light deviations from étude to étude. There are also clear parallels between III. and IV. Poppe dedicated the duet for oboe and piano to his teacher Friedrich Goldmann on the occasion of his 60th birthday. The oboe principally establishes the motif of a second from F to G, while the piano (“as accompaniment”) sparingly plays single chords, which are displaced note by note. In the piece for cello and piano, the relation between the two instruments is similarly defined. The cello plays on the C-string throughout and opens the range with its consistent portamento, while the organ for its part dislodges the reference system of the established intervals as a consequence of its microtonal deviations.

Many of the pieces in *Schrank* present simple ideas and thus give the appearance of transparency. There is something reminiscent of salon music or the music heard at house concerts in it, pieces that are intended for private use. The artistic worth of these pieces is not effected by this, for within the context of the avant-garde, in which music is gauged by complexity and virtuosity, they come across as quite innovative. In VI., Poppe encapsulates this approach. Here, in the large ambit of the sextet, he actually works with figures and excerpts from the salon and domestic music of past centuries, which includes an emphasis on simple rhythms and arpeggiated chords.

If *Schrank* was to be heard without *Salz*, then the final movements of each could be switched, so that *Schrank* would no longer conclude with a sextet, which makes use of elements from many of the previous pieces, but rather – comparable to a coda or an open ending – with a duet for cello and electric organ. However, *Salz* rounds off *Schrank*, even in terms of numbers: the dozen pieces are effective as a round number, one that can properly conclude a cycle. As a result, *Schrank*’s eleven movements have the effect of being uncomfortably inconclusive.

Certainly, Poppe also titled the piece *Salz*, because it originated as a commission by the Salzburger Festspiele. However, Poppe closed his program notes for the piece with the following words: “Salt is essential to life, and yet, at sea, we die of thirst.” With these words, he frames a contradiction, which in a figurative sense can also be applied to the piece itself: the contradiction between order and chaos. Poppe divided *Salz* into 125 subsections, or to be more precise, 125 climaxes that in their entirety produce one large, undulating climax. The music becomes increasingly loud and fast and enters chaotic situations more and more often, at which point it either breaks off or implodes. These chaos-laden circumstances, explains Poppe, would have been unthinkable without an order that drives the music to enter such states: “The order itself precipitates this.”

The progression of chords played by the organ also belongs to the escalating elements,

gradually rising and granting the piece's harmonic progression a certain connective duty. Poppe notated 625 such chords. In these nine-voice chords, the upper and lower three pitches are each produced out of the sums and differences of the three middle pitches. This is the chordal architecture typical of Poppe's music, colored with microtones but referring to neither the overtone series nor the subdivision of the tonal space into quarter- or sixth-tones. How-

ever, in the course of the work, the harmonic order is also lost. At the calm beginning of each escalation, one might hear the chords still pure and undisguised above everything else. But Poppe then gradually dissolves the harmony's connective obligation, and at the end, we hear only short, rough points of sound that barely let us imagine that they once began with a melancholic duet between a viola and a bass flute.

Wasp, come

Wasp, come, enter my mouth,
create for me speech, inside,
and outside, create something on my
throat, show it to my gums, show it to

us. Thus, it proceeded. Thus proceeded
the '80s, as we were young
and in the West. Speech,
warm my tongue, make

my entire jaw sore, give me
color, crawl inside. Show me
the diligence of words and wasps, do it
to the German at the base of my tongue,

inside must be speech. Always
on Nesquik, always on edge.
That was the '90s, was
the '00s. Decades. And: thus, it proceeds

out in the country. Keep the speech of the outside
cold, inside lies the insect(ual) haze. Do
it to me, make me healthy,
wasp, come, enter my mouth.

Marcel Beyer

$\text{♩} = 84$

Four systems of musical notation, each consisting of three staves (grand staff and bass line). The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p* and *pp*.

Trauben (2004–2005), p. 1. © G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH Munich

Handwritten musical score on a grid background, corresponding to the printed score on the left. The tempo is marked as $\text{♩} = 84$. The notation includes various musical symbols and handwritten annotations, such as circled numbers and arrows, indicating specific performance instructions or corrections.

Trauben (2004–2005), sketch

Enno Poppe

Enno Poppe, geboren 1969 in Hemer im Sauerland, gehört zu den wichtigsten jüngeren Komponisten Neuer Musik in Deutschland. Er ist als Dirigent seit 1998 Mitglied des ensembles mosaik. Poppe studierte Dirigieren und Komposition an der Universität der Künste Berlin, unter anderem bei Friedrich Goldmann und Gösta Neuwirth. Es folgten weiterführende Studien in den Bereichen Klangsynthese und algorithmische Komposition an der Technischen Hochschule Berlin und am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. Neben Stipendien – unter anderem von der Akademie Schloss Solitude und der Villa Serpentara in Olevano Romano – erhielt er den Boris-Blacher-Preis 1998, den Kompositionspreis der Stadt Stuttgart 2000, den Busoni-Kompositionspreis der Akademie der Künste Berlin 2002, den Förderpreis der Ernst von Siemens-Musikstiftung 2004, den Schneider-Schott-Preis 2005, den Preis der Kasse-Stiftung 2009 und den Preis der Hans- und Gertrud-Zender-Stiftung 2011. Nach zweijähriger Lehrtätigkeit an der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin unterrichtete Enno Poppe zwischen 2004 und 2010 mehrfach bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik und den Kompositionsseminaren der Impuls Akademie Graz. Er ist Mitglied der Akademie der Künste Berlin, der Akademie der Wissenschaften und Künste in Düsseldorf und der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München.

Seine Werke werden weltweit von nahezu allen namhaften Ensembles und auf den meisten Festivals für Neue Musik aufgeführt. Kompositionsaufträge erhielt er unter anderem von den Wittener Tagen für Neue Kammermusik, den Berliner Festwochen, den Berliner Festivals Ultraschall und MaerzMusik, ECLAT in Stuttgart, musica viva und der Musikbiennale in München sowie den Donaueschinger Musiktagen und den Salzburger Festspielen. Enno Poppe lebt und arbeitet seit 1990 in Berlin. Seine Werke sind in zahlreichen Aufnahmen – unter anderem mit dem ensemble mosaik – auf CD erschienen und bei RICORDI München verlegt.

Enno Poppe, born in 1969 in Hemer, Sauerland, Germany. Since 1998, he has served as conductor of ensemble mosaik. Poppe studied conducting and composition at the Universität der Künste Berlin with Friedrich Goldmann and Gösta Neuwirth among others. Further studies followed in the fields of sound synthesis and algorithmic composition at the Technische Hochschule Berlin and at the Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe. In addition to several stipends, among others, from the Akademie Schloss Solitude in Stuttgart and the Villa Serpentara in Olevano Romano, he was awarded the Boris Blacher Prize in 1998, the Kompositionspreis [Prize for Composition] of the City of Stuttgart in 2000, the

Busoni Kompositionspreis of the Akademie der Künste Berlin in 2002, the Förderpreis [Subsidy Award] of the Ernst von Siemens Musikstiftung in 2004, the Schneider Schott Prize in 2005, the Prize of the Kasse Stiftung in 2009 and the Prize of the Hans and Gertrud Zender Foundation in 2011. After two years of teaching at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin, Enno Poppe gave lessons multiple times at the Darmstädter Ferienkurse between 2004 and 2010, in addition to composition seminars at the Impuls Akademie in Graz, Austria. He is member of the Akademie der Künste [Academy of Arts] Berlin, the Akademie der Wissenschaften und Künste [Academy of Arts and Sciences] Düsseldorf and the Bayerische Akademie der Schönen

Künste [Bavarian Academy of Beaux Arts] Munich. Around the world, his works have been performed by almost every well-known ensemble and at most festivals for contemporary music. His works have been commissioned by Wittener Tage für Neue Kammermusik, the Berliner Festwochen and the Berlin festivals Ultraschall and Maerz-Musik, ECLAT in Stuttgart, musica viva and the Munich Biennale for music theater, as well as the Donaueschinger Musiktage and the Salzburger Festspiele. Enno Poppe has lived and worked in Berlin since 1990. Recordings of his works have been released on numerous CDs, performed by ensemble mosaik among others. His music is published by RICORDI Munich.

ensemble mosaik



Das ensemble mosaik wurde 1997 auf Initiative junger Berliner Instrumentalisten und Komponisten gegründet und hat sich als besonders vielseitige und experimentierfreudige Formation zu einem der renommiertesten Ensembles für zeitgenössische Musik in Deutschland entwickelt. Die meisten Musiker des Ensembles sind Gründungsmitglieder, so dass durch langjährige intensive Zusammenarbeit ein profi-

lierter und unverwechselbarer Klangkörper entstanden ist.

Das Interesse des ensembles mosaik gilt der Vielfalt ästhetischer Konzepte und Erscheinungsformen in der zeitgenössischen Musik, deren Erforschung und Weiterentwicklung. Besonderer Wert wird dabei auf die Zusammenarbeit mit jungen, häufig noch unbekanntem Komponisten und auf eine egalitäre Arbeits-

weise gelegt. Weitere Schwerpunkte der künstlerischen Arbeit sind die Auseinandersetzung mit digitalen Medien in den Bereichen Komposition, Interpretation und Klangerzeugung, sowie mit neuen Ansätzen in der Aufführungspraxis. Mit vielen Komponisten arbeitet das Ensemble seit Jahren kontinuierlich zusammen und ermöglicht dadurch, Musik über lange Zeiträume hinweg in einem gemeinschaftlichen Prozess zu entwickeln. Viele Werke wurden bereits speziell für das ensemble mosaik geschrieben und bislang gehören über 150 Uraufführungen zum Repertoire.

Das ensemble mosaik entwirft thematische Programme und Konzertreihen, die einzelne Werke im Kontext eines Gesamtzusammenhangs reflektieren, aktuelle Strömungen fokussieren und neue Ideen erproben. Dabei werden die Konzerte selbst zur Experimentalanordnung, oft auch abseits des Mainstreams zeitgenössischer Musik und in Grenzbereichen zu bildenden und darstellenden Künsten. Neben den thematischen Programmen realisierte das ensemble mosaik eine Reihe von Musiktheaterproduktionen, in denen die Arbeit mit elektronischen und visuellen Medien einen großen Raum einnimmt.

Das ensemble mosaik spielte in Europa und darüber hinaus bei vielen der wichtigsten Festivals für zeitgenössische Musik, unter anderem bei den Donaueschinger Musiktagen, bei Wien Modern, beim Huddersfield Contemporary Music Festival und beim Warschauer Herbst, bei den Festivals Ultraschall, MaerzMusik und der Klangwerkstatt in Berlin, beim Kunstfest

Weimar, bei Musik der Jahrhunderte in Stuttgart und bei musica viva in München. Konzertreisen führten das Ensemble außerdem nach Italien, Griechenland und Spanien, nach Schweden, Ungarn, in die Ukraine und nach Israel sowie nach Mexiko, Argentinien, Malaysia und Indonesien. Das Ensemble erhielt mehrfach Förderpreise der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung und spielte Preisträgerkonzerte des Boris-Blacher- und des Busoni-Kompositionspreises. Zahlreiche Rundfunkmitschnitte und CD-Veröffentlichungen dokumentieren seine Arbeit.

ensemble mosaik was founded in 1997 by young instrumentalists and composers in Berlin and has developed, as a particularly multifaceted and adventurous experimental formation, into one of Germany's most renowned ensembles for contemporary music. Most of the musicians are founding members, and this long-term, intense cooperation has enabled them to create a distinct body of sound.

ensemble mosaik's interests lie in the diversity of contemporary music's aesthetic concepts and forms of presentation, as well as their research and continued development. Particular emphasis is placed on collaboration with young, often unknown composers and on an egalitarian working method. Additional focuses in the ensemble's artistic work lie in dealing with digital media in the fields of composition, interpretation and sound creation, as well as approaching performance practice in new ways. The ensemble has worked with numerous composers for many years, making the develop-

ment of music over a long span of time and in a collective process possible. Many works have been written for ensemble mosaik and over 150 world premieres are in its repertoire.

ensemble mosaik develops thematic programs and concert series that present individual works within a larger context, focalize current trends and test new ideas. In doing so, the concerts themselves turn into experimental configurations, which often lie beyond the practice of mainstream contemporary music and occupy a space that borders visual and performing arts. In addition to the thematic programs, ensemble mosaik realizes music theater productions in which work with electronic and visual media plays a major role.

ensemble mosaik has played in Europe and around the world at many of the most important festivals for contemporary music, among them the Donaueschinger Musiktage, Wien Modern, the Huddersfield Contemporary Music Festival and Warszawska Jesień [Warsaw Autumn], the festivals Ultraschall, MaerzMusik and the Klangwerkstatt in Berlin, the Kunstfest Weimar, Musik der Jahrhunderte in Stuttgart and musica viva in Munich. Concert tours have brought the ensemble to Italy, Greece, Spain, Sweden, Hungary, Ukraine and Israel, as well as Mexico, Argentina, Malaysia and Indonesia. The ensemble has received many awards from the Ernst-von-Siemens-Musikstiftung and played concerts for the recipients of the Boris Blacher and Busoni composition prizes. Numerous radio recordings document its work.

Ernst Surberg

Ernst Surberg, geboren 1966 in Münster, ist Gründungsmitglied des ensembles mosaik. Als Stipendiat der Käthe-Dorsch-Stiftung studierte er Klavier bei Rolf Koenen und Alan Marks an der Universität der Künste und der Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. Im Anschluss an das Studium gab ein Meisterkurs für zeitgenössische Klaviermusik bei Jeffrey Burns die Initialzündung für Surbergs intensive Beschäftigung mit der Neuen Musik. Neben seinem Engagement beim ensemble mosaik – gemeinsam mit der Flötistin Bettina Junge ist er auch für die Geschäftsführung zuständig – arbeitet Surberg seit 2006 mit dem Komponisten und Schlagzeuger Michael Wertmüller und dem Bassisten Martin Pliakas an dem genreübergreifenden Bandprojekt *noch#2*, das Gastmusiker wie Marian Gold, Jaki Liebezeit, Manuel Liebeskind, Jan Werner und Andi Thoma einlädt.

In diesem Zusammenhang begann Surberg auch selbst zu komponieren und brachte eigene Werke zur Aufführung. Zuletzt schrieb er die Musik zu drei Theaterstücken am Schauspiel Köln, für *Der letzte Riesenalk* und *wozuwozuwozu* mit Anna Viebrock, sowie für *Warten auf Godot* (Regie: Thomas Dannemann).

Als Solist sowie mit Ensemble und Orchester spielte Surberg zahlreiche Uraufführungen – unter anderem Werke von Stefan Streich, Michael Beil, Enno Poppe, Klaus Lang, Agostino DiScipio, Andrew Hamilton und Sergej Newski. Mit dem ensemble mosaik gastierte

er bei vielen der wichtigsten internationalen Festivals für zeitgenössische Musik und wirkte bei zahlreichen Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen mit. Ernst Surberg war von 2007 bis 2011 Vorstandsmitglied der Initiative Neue Musik Berlin.

Ernst Surberg, born 1966 in Münster, Germany is founding member of ensemble mosaik. Receiving a scholarship from the Käthe-Dorsch-Stiftung, he studied piano with Rolf Koenen and Alan Marks at the Akademie der Künste and the Hochschule für Musik Hanns Eisler in Berlin. After his studies, a master course for contemporary piano music with Jeffrey Burns triggered Surberg's intense examination of contemporary music. In addition to his engagement with ensemble mosaik (he shares the responsibility of managing the ensemble with flutist Bettina Junge) Surberg works on the cross-genre band project *noch#2*, which invites guest musicians like Marian Gold, Jaki Liebezeit, Manuel Liebeskind, Jan Werner and Andi Thoma.

In this context, Surberg started composing and premiered several of his own works. Most recently he wrote the music for three theater pieces at the Schauspiel Köln: *Der letzte Riesenalk* and *wozuwozuwozu* with Anna Viebrock, as well as *Waiting for Godot* (director: Thomas Dannemann).

With ensemble mosaik, he has given guest performances at a wide range of the most important international festivals for contemporary music and contributed to various broadcasting recordings and CD productions. From 2007

until 2011 Ernst Surberg was board member of the Initiative Neue Musik Berlin, an association for the self-administration and support of the independent contemporary music scene in the German capital.

Daniel Gloger

Der 1976 geborene Countertenor hat sich durch seine breit gefächerte künstlerische Erfahrung, die von der Musik des 14. Jahrhunderts bis zur Neuen Musik reicht, zahlreiche Referenzen erworben. Sein Gesangstudium bei Prof. Donald Litaker an der Musikhochschule Karlsruhe, beendete er 2005 mit dem Konzertdiplom und wird im Zeitraum 2009-2011 mit einem Stipendium an der Akademie Schloss Solitude ausgezeichnet. Regelmäßig wird er als Konzertsänger zu renommierten Festivals im In- und Ausland eingeladen u.a. Knechtstedener Tage für Alte Musik, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, MaerzMusik Berlin, Wien Modern und Festival Printemps des Arts in Monte Carlo.

Außerdem nimmt das Musiktheater einen zentralen Platz in seinem künstlerischen Interesse ein. Bereits mehrfach trat er beim Stuttgarter Festival für Neue Musik Eclat und den Schwetzingen Festspielen, dem Brucknerfest Linz und am Staatstheater Stuttgart auf. 2005 gestaltete er die Titelrolle in Adriana Hölszkys *Der gute Gott von Manhattan* nach der Uraufführung bei den Schwetzingen Festspielen 2004 auch an der Semperoper Dresden.

Im Jahr 2011 präsentierte er sich mit eigens für

ihn komponierten Werken des Musiktheaters von Lucia Ronchetti, Georg Friedrich Haas, Manuel Hidalgo und Mischa Kaeser in Stuttgart, Schwetzingen, Berlin, Venedig, Rom, Madrid und Buenos Aires. CD-Aufnahmen mit dem Pianisten Peter von Wienhardt, dem Kammerchor Saarbrücken, dem Ensemble 2e2m Paris und den Komponisten und Interpreten von stock11 sowie zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen mit den Neuen Vocalsolisten Stuttgart dokumentieren sein vielfältiges Repertoire.

Countertenor Daniel Gloger (b.1976) completed his voice studies with a master's degree under Prof. Donald Litaker at the Hochschule für Musik in Karlsruhe in 2005, and was awarded a scholarship from Akademie Schloss Solitude near Stuttgart from 2009 to 2011. He has earned an international reputation for performing vocal music of many different time periods and his repertoire includes works of the fourteenth century up to the present day. As a soloist, he has performed at renowned festivals such as the Knechtstedenener Tage für Alte Musik, Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, Schwetzingen Festspiele, Pfingsten Barock of the Salzburger Festspiele, Wien Modern and Festival Printemps des Arts in Monte Carlo. In 2005 he sang the title role in Adriana Hölszky's *Der Gute Gott von Manhattan* at the Semperoper in Dresden, participated in Bernhard Lang's opera *Der Alte vom Berge* at the Schwetzingen Festspiele in May 2007 and performed Oscar Strasnoy's *Fabula* as the only singer together with Garth

Knox (viola d'amore) at the Stuttgart EcLat Festival in 2008. In 2011 he presented works written for him by Lucia Ronchetti, Georg Friedrich Haas, Manuel Hidalgo and Mischa Kaeser in Stuttgart, Schwetzingen, Berlin, Venice, Rome, Madrid and Buenos Aires. Gloger is a permanent member of the Neue Vocalsolisten Stuttgart and his wide-ranging repertoire is documented in CD recordings with Ensemble 2e2m of Paris, the EuropaChorAkademie, members of stock11 and the Neue Vocalsolisten Stuttgart.

Marcel Beyer

Marcel Beyer, geboren 1965 in Tailfingen/Württemberg, ist in Kiel und in Neuss aufgewachsen, lebte bis 1996 in Köln und seitdem in Dresden. Von 1987 bis 1991 widmete er sich seinem Studium der Literaturwissenschaften in Siegen und graduierte mit der Abschlussarbeit: Friederike Mayröcker. Eine Bibliographie 1946 – 1990. Frankfurt/M. etc. Peter Lang 1992. Bereits ab dem Jahr 1987 und bis heute andauernd besteht die Zusammenarbeit mit Norbert Hummelt bei verschiedenen Auftritten, Video- und Audioproduktionen sowie Gemeinschaftstexte und Übertragungen. Bereits beginnend in seinen Studienjahren widmete er sich der Einrichtung des Friederike Mayröcker Archivs der Wiener Stadt- und Landesbibliothek und der Herausgabe der Reihe „Vergessene Autoren der Moderne“, gemeinsam mit Karl Riha. In den Jahren 1992 bis 1998 war seine Mitarbeit bei Spex prägend und 1998 wurde ein Projekt zu

Brion Gysin gemeinsam mit Kathrin Achinger (Stimme) und Matthias Arfmann (Ton) verwirklicht.

Sein Werkkatalog umfasst neben Romanen (*Das Menschenfleisch*, 1991; *Flughunde*, 1995; *Spione*, 2000, *Kaltenburg*, 2008) auch Gedichte (u. a. *Falsches Futter*, 1997; *Erdkunde*, 2002), Essays (*Nonfiction*, 2003), Übertragungen aus dem Englischen und Libretti (u. a. *Arbeit Nahrung Wohnung*, Komposition: Enno Poppe, Regie, Bühne und Kostüme: Anna Viebrock, Münchner Biennale 2008). Zuletzt erschien: *Putins Briefkasten. Acht Recherchen*, Berlin: Suhrkamp 2012. Zusätzlich zur schöpferischen Arbeit widmete sich Marcel Beyer auch Lehrtätigkeiten als Gastdozent, Vortragsreisender und writer in residence (London, Warwick, New York, Leipzig, Bamberg, Tokyo, Kobe, Raketenstation Hombroich).

Marcel Beyer, born in Tailfingen, Württemberg, Germany grew up in Kiel and Neuss, lived in Cologne until 1996 and lives today in Dresden. Between 1987 and 1991 he studied literature in Siegen and graduated with his bibliographic

thesis on Friederike Mayröcker in 1992. In 1987 he founded the Friederike Mayröcker Archiv in Vienna and published a book series about forgotten modernist writers together with Karl Riha. Also during his student days, he worked together with the artist Norbert Hummelt on several video, audio and textual productions. From 1992 to 1998 he worked for the music magazine Spex and in 1998 he realized a project about Brion Gysin together with Kathrin Achinger (voice) and Matthias Arfmann (sound). His catalogue contains novels (*Das Menschenfleisch*, 1991; *Flughunde*, 1995; *Spione*, 2000, *Kaltenburg*, 2008), poems (among others, *Falsches Futter*, 1997; *Erdkunde*, 2002), essays (*Nonfiction*, 2003) as well as translations and libretti (including *Arbeit Nahrung Wohnung*, composition by Enno Poppe, direction, stage and costumes by Anna Viebrock, Münchner Biennale 2008). His latest publication is *Putins Briefkasten. Acht Recherchen*, Berlin: Suhrkamp 2012. Apart from his artistic work, Marcel Beyer has held lectures in London, Warwick, New York, Leipzig, Bamberg, Tokyo, Kobe and Hombroich.

Sämtliche KünstlerInnen-Biographien unter /
All artist biographies at
www.kairos-music.com

English translation: Noah Zeldin

ENNO POPPE

Interzone

Omar Ebrahim
Neue Vocalsolisten
ensemble mosaik
Jonathan Stockhammer

0012552KAI

LUCIA RONCHETTI

Drammaturgie

Neue Vocalsolisten Stuttgart
Arditti Quartet

0013232KAI

PIERRE JODLOWSKI

Drones - Barbarismes
Dialog/No Dialog

Sophie Cherrier
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0013032KAI

GEORGES APERGHIS

TEETER-totter

Donatienne Michel-Donsac
Uli Fussenegger
Klangforum Wien
Emilio Pomarico
Sylvain Cambreling

0013222KAI

YANN ROBIN

Vulcano
Art of Metal I, III

Alain Billard
Susanna Mälkki
Ensemble intercontemporain
IRCAM-Centre Pompidou

0013262KAI

GEORGES APERGHIS

Crosswind - Alter ego
Rasch - Volte-face
Signaux

Geneviève Strosser
XASAX

0012942KAI

PETER ABLINGER

Voices and Piano

Nicolas Hodges

0013082KAI

MATTHIAS PINTSCHER

sonic eclipse

Marisol Montalvo
International Contemporary Ensemble
Matthias Pintscher
SWR Vokalensemble Stuttgart
Marcus Creed

0013162KAI

BERNHARD LANG

Das Theater der Wiederholungen

les jeunes solistes
Klangforum Wien
Johannes Kalitzke

0012532KAI

CD-Digipac by
optimal media GmbH
D-17207 Röbel/Müritz
www.optimal-media.com

© & P 2012 KAIROS Music Production
www.kairos-music.com
kairos@kairos-music.com

KAIROS

