

Fanny Vicens, Akkordeon

Klasse Anne-Maria Hölscher

**Master of Contemporary Art
Performance**

Samstag 07. Juli 2012, 19:30 Uhr

Saal Drei Linden, Luzern

Ein Musikinstrument ist aus sich heraus ein Teil der musikalischen Sprache. Der Komponist kann zur Entwicklung der Musikinstrumente nur beitragen, indem er sie gebraucht und die reichhaltige Natur seines Werdegangs zu verstehen sucht, der soziale, technologische und ökonomische Bedingungen spiegelt. Das ist auch ein Grund, warum ich nie versucht habe, das Erbgut eines Instrumentes zu verändern, noch es gegen seine eigene Natur einzusetzen.

Luciano Berio

PROGRAMM

Thomas Bruttger (*1954): Effervescence (1991)

Hyunkyung Lim (*1967) : Me-A-Ri (1999)

Sanchez Verdu (*1968) : Arquitecturas del Silencio (2004)

Vinko Globokar (*1934) : Dialog über Luft (1994)

--- Pause ---

Luciano Berio (1925–2003) : Sequenza XIII, Chanson (1995)

Toshio Hosokawa (*1955) : Melodia (1979)

Bruno Mantovani (*1974) : 8'20 Chrono (2007)

« Man schmunzelt unfreiwillig, wenn man über das Akkordeon nachdenkt. Es ist als ob alle Stücke, die darauf gespielt werden, ihre Wurzeln entweder in der Volks- oder in der Unterhaltungsmusik hätten. Diese vorprogrammierte Missdeutung ist mir nicht unlieb : Neue Musik braucht viele solche Klangerzeuger » (Mauricio Kagel). Eine Haltung dem Akkordeon gegenüber, die Mauricio Kagel mit seinen Kollegen Vinko Globokar und Luciano Berio teilt. In „Episoden, Figuren“ von Mauricio Kagel spürt man eine eigentümliche Aura, den Schein des Volkstümlichen, der den Klang des Akkordeons umgibt ; Salvatore Sciarrino spricht von einem spezifischen Duft.

Das Akkordeon steht seit etwa 20 Jahren immer mehr ins Zentrum des Musikinteresses – mittlerweile ist es in der zeitgenössischen Musik etabliert, sei es als Soloinstrument, in der Kammermusik und als Orchesterinstrument. Die Fähigkeit des Akkordeons, als Klangvermittler zwischen Instrumentengruppen zu wirken, ist dabei ein wichtiger Aspekt : es kann als Soloinstrument dem Orchester gegenüberstehen oder als Ensemblemitglied die Klangfarben anderer Instrumente unterstützen. Die Flexibilität und Vielseitigkeit des Instruments, das außerordentliche dynamische und klangliche Spektrum, sein breiter Einsatzbereich und ein musikhistorisch noch « unverbraucher » Klang begünstigen seine Beliebtheit bei Interpreten und Komponisten der Neuen Musik.

Das Akkordeon findet seine Wurzeln in der Unterhaltungsmusik. Aber die Möglichkeiten und Besonderheiten dieses heutigen Konzertinstruments ist weit entfernt von seinen Unterhaltungs-Vorgängern. Wie kann man dieses aktuelle Instrument neu definieren?

Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat das Akkordeon eine Metamorphose vom Instrument der Unterhaltungsmusik hin zum Konzertinstrument vollzogen, geprägt durch die Entwicklung seiner Konstruktion. Der Aufbau eines Einzeltonmanuales für die linke Hand bot wesentliche neuartige Möglichkeiten. Komponisten wurden angeregt, das Instrument neu zu erkunden in einer dialektische Prozess entstanden neue Werke, welche ihrerseits wiederum die Entwicklung des Akkordeon entscheidend mitbestimmten. Das Repertoire des Akkordeons scheint heute so vielfältig zu sein wie seine Geschichte komplex ist. Das Akkordeon von heute ist ein neues Instrument, das aber noch von seinen jungen oder alten Vorgängern beeinflusst ist. Deshalb finden die Komponisten oft Inspiration in den verschiedenen Wurzeln des Akkordeons. Das Tonerzeugungsprinzip der freischwingenden Zunge wurde bereits ca. 2700 v. Chr. erstmals in dem chinesischen *Sheng* verwirklicht. Die durchschlagende Zunge ist im 19. Jahrhundert nach Europa gelangt und ist als grundlegendes Prinzip einer Vielzahl von Instrumenten zu finden, die dem Akkordeon vorausgingen. Bis Anfang des 20. Jahrhunderts wurde diese verschiedenen Vorgängern weltweit mit Volks-, Traditioneller- und Tanzmusik im Verbindung gebracht. Die Konsequenz ist eine vielfältige populäre Tradition für alle Handharmonika-Instrumente (Tango, Klezmer, Balkanmusik, Musette, Volksmusik, Tanzmusik, Chanson ...).

Ernst Hohner war es, der Paul Hindemith den ersten Auftrag für eine Komposition mit Akkordeon gab. Dessen 1922 entstandene «Kammermusik 1» wurde im selben Jahr bei den Donaueschinger Musiktagen erfolgreich uraufgeführt. Von entscheidender Bedeutung schien zu sein die Einbeziehung des Akkordeon in die Kammermusik, in der sich das Instrument immer stärker zu einem flexiblen Klangkörper wandelt. Es hatte mehrere Vorteile neben der Anerkennung, die das Akkordeon dadurch gewinnen konnte. Es ermöglichte dem Akkordeon auf den Zug der Musikgeschichte aufzuspringen und bei Stücken jeder ästhetischen Richtung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und Anfang des 21. Jahrhunderts mitzuwirken. Dadurch haben auch die Komponisten und Interpreten versucht, die spieltechnischen Möglichkeiten des Akkordeon zu bereichern und zu entwickeln.

Die logische Konsequenz war auch der Versuch, eine neue Identität des Instruments in der Neuen Musik zu schaffen. Das Akkordeon, das die Möglichkeiten eines Tasten- und eines Blasinstrumentes kombiniert, beschreibt man oft als eine Art Chamäleon. Kaum ein anderes Instrument kann sich so gut klanglich anderen Instrumenten anpassen. Man kann sich jedoch fragen, was der « eigene » Charakter des Instruments in seinem Solorepertoire ist. Hat er eine klangliche Identität? Oder verfügt er über mehrere Identitäten? Was macht das Wesen, die Essenz dieses Instruments aus?

Dieses Programm bietet Stücke von sieben Komponisten verschiedener Abstammung an, die drei Generationen des 20. und 21. Jahrhunderts repräsentieren und das Akkordeon auf verschiedene Weise definieren. Und allen ist eins gemein: Ob Berio, Sanchez-Verdu, Lim, Bruttger, Mantovani, Hosokawa oder Globokar, sie alle haben es verstanden, das Instrument der erstaunlich vielen Möglichkeiten auf ganz subtile und individuelle Art und Weise zu nutzen und zu porträtieren.

Man kann beobachten, dass jeder Komponist sich ein eigenes Bild des Instruments macht und eine eigene Definition dafür hat. Manche schöpfen lustvoll in seinen populären Wurzeln, manche versuchen sich davon zu entfernen und eine ganz neue Definition des Instruments zu schaffen. Was diese sieben Stücke vereint, ist, dass sie das ganze klangliche Potential des Akkordeons verwenden, jedes Stück mit eigenen Parametern und Charakteristika. Was die Stücke aber sehr unterscheidet, ist, dass sie sehr verschiedene Konzeptionen des Instruments demonstrieren.

Kann man die klangliche Identität des Akkordeons von seiner populären Geschichte, seiner sozialen Herkunft trennen?

Die in den 1980er-Jahren einsetzende kompositorische Auseinandersetzung mit dem Akkordeon und seiner Hintergrund führte zu einer ästhetischen Polarisierung. Einerseits versuchte man, den typisierten Akkordeonklang rigoros zu vermeiden, wie z.B. « Auf Flügeln der Harfe » (1985) von Nikolaus A. Huber oder « Figura III » von Matthias Pintscher (2001). Intendiert war der bewusste Bruch mit der Geschichte des Akkordeons, *das Abschütteln von dessen «Hinterzimmer-Flair» und die kompositorische Besinnung auf die «materia prima» (BKABKA)*. Demgegenüber stehen Werke wie « Episoden, Figuren » (1993) von Maurizio Kagel und Luciano Berios « Sequenza XIII ». Berio zufolge spiegeln sich die populären Züge des Akkordeons in seiner Konstruktion, weshalb das Instrument nicht von ihr losgelöst zu verstehen sei. Die Referenzen der Sheng und des Sho haben auch eine Menge von Komponisten angeregt, um Akkordeonstücke zu schreiben, die wieder eine ganze klangliche Welt eröffnen (Hosokawa, Paagh-Paan, del Rosario). Vinko Globokar ist der Meinung, dass der Bezug, den jeder Komponist mit dem Akkordeon hat, von der Umgebung abhängt, in der er aufgewachsen ist.

Ob die Stücke dieses Programms eine « organologische » Problematik entwickeln (Mantovani, Globokar), von einer sozialen, historischen Sicht geprägt sind (Berio, Globokar), oder auf asiatische Wurzeln zurückgreifen (Hosokawa soll das Akkordeon als «europäisches Super-sho bezeichnet haben), prinzipiell auf einer strukturierten Ebene konzipiert sind (Mantovani, Bruttger, Lim),, sie sind trotzdem alle sehr « akkordeonistisch ».

Von seiner Geschichte abgesehen, denke ich, dass die einzigartigen klanglichen Eigenschaften und spieltechnischen Möglichkeiten des Akkordeons seine heutige Identität bilden. Die Stücke dieses Programms nutzen alle klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten des Akkordeons aus, aber jedes beschreibt eine andere Facette des Akkordeons auf seine Weise.

Seit etwa 1980 hat das Akkordeon eine ganz eigene « Grammatik » entwickelt. Das Akkordeon verfügt über drei Manuale (2 Einzelton-Manuale und präparierte Akkorde). Dadurch entstehen spezifische Möglichkeiten, wie die Stereophonie und harmonisch einzigartige Möglichkeiten. Die Besonderheit, den Balg individuell einzusetzen, ist die wichtigste Eigenschaft des Akkordeons. Der Balg ist ein eingeständiges klangliches Werkzeug, das gleichberechtigt neben den drei Spielmanualen genutzt werden kann. Die dynamische Bandbreite des Akkordeons ist (auch aufgrund der Registervielfalt) enorm groß. Es gibt eine Vielfalt von Artikulationen, mit Kombination von Fingerartikulation und Balgartikulation, z.B. dal niente/al niente Ansätze. Die Tonbildung durch den Balg ermöglicht viele Möglichkeiten von Balgartikulationen oder Balgrhythmen (mit Balgrichtungsänderung oder Gleichbleibende Balgrichtung). Spezielle Spieltechniken wie Fluktuierende Effekte (vibrati, Bellows shake), Intonationsveränderungen (Tonglissando, Schwebungen), Einsatz der Luft (Luftgeräusch, Luft-Klanggemisch), Perkussive Effekte (Klopfen, Guiro, Klappergeräusche der Knöpfe, Registerschaltgeräusche) ... erweitern das klangliche Potential des Akkordeons.

Die Geschichte des Akkordeons, notierte Salvatore Sciarrino zu seinem 1998 komponierten Stück „Vagabonde Blu“, *hat einen sehr intensiven Duft, der mich nicht so sehr interessiert. Ich könnte wohl keine Musik komponieren, die sich darauf bezieht. Mich interessiert viel mehr die Substanz. Denn die Quintessenz des Akkordeons ohne seinen Duft kann große Musik ergeben.* Sciarrino schlug einen ungewöhnlichen Weg ein, um zu dieser „Substanz“, um zu den Möglichkeiten, die im Instrument verborgen liegen, zu gelangen. Er verwendete gerade diejenigen Klangbereiche, die in der Volksmusik den spezifischen Duft des Akkordeons produzieren. Das Akkordmanual ist ein Relikt aus der Frühzeit des Akkordeons, als das Instrument nur zum Spielen von einfacher Musikbegleitung benutzt wurde.

Wie Sciarrino, verwandeln Luciano Berio und José Maria Sanchez-Verdu den ursprünglich volksmusikalischen Einsatzbereich des Akkordmanuals zu einem zeitgenössischen kompositorischen Mittel. In Globokars Stück erscheint der Akkordeon-Duft nicht transzendent wie in Sequenza XIII von Berio, sondern sehr offensichtlich formuliert. Durch den Ansatz und die Behandlung dieser verschiedenen Akkordmischungen entsteht in Sequenza XIII, wie in *Arquitecturas del Silencio* etwas ganz Eigenes, auch sehr Poetisches. Dies ist auch der Fall, weil vieles beim Akkordeon noch in der Entwicklung begriffen ist, umgibt das Instrument, trotz aller Popularität, die es im Neue-Musik-Bereich gewonnen hat, immer noch die Aura des Außergewöhnlichen, des Exotischen, des Besonderen – der spezifische Duft des Akkordeons.

Thomas Bruttger, studierte Schulmusik und Musikwissenschaft an der Folkwang-Hochschule in Essen, anschließend Komposition bei Nikolaus A. Huber. Als Jahresstipendiat des DAAD setzte er seine Kompositionsstudien an der Sorbonne in Paris bei Iannis Xenakis fort. In dieser Zeit nahm er auch an Kursen von Olivier Messiaen (IRCAM) und Pierre Boulez teil.

« Inspiriert von einem meist « sinnlich-emotionalen Ausgangspunkt, durchläuft der kreative Prozess etliche Entwicklungsstufen eines parameterorientierten Denkens, das jede Komposition von ihrer Einzelbestandteilen her konzipiert (Tonhöhen, Dauern, Lautstärken, Klangfarben, Geschwindigkeitsverläufe, Dichtegrade, Raumaspekte), um auf höherer Stufe in die Klangsinnlichkeit der finalen Werkgestalt einzumünden, die zum wachen diskursiven Hören wie zum körperlichen Genießen gleichermaßen einlädt.

Den musikalisch-technischen Ausgangspunkt bildet ein zumeist aus Proportionsreihen gewonnenes rhythmisch-diastematisches Grundmaterial, das den Zusammenhang aller Parameter garantiert und den kompositorischen Gestaltungsprozess vorformt. Mikro- und Makroform spiegeln sich so wechselseitig, die kompositorische Keimzelle enthält das Ganze in sich. » Wolfgang Rüdiger

Effervescence (1991)

Der Titel des Stückes kann in verschiedener Weise ausgelegt werden: zunächst bezeichnet er den Vorgang des « Aufwallens », des « Aufschäumens » einer brodelnden Materie, dann auch – auf menschliches Verhalten übertragen – den Gestus leidenschaftlicher Erregung; ebenso meint er einen durch innere Unruhe in Gang gesetzten Transformationsprozess. Das spanische äquivalent « efervescencia » kann darüber hinaus auch mit « Aufruhr » übersetzt werden.

« Effervescence » ist eine Komposition, die in latenter Zweistimmigkeit bzw. Zweischichtigkeit geschrieben ist. Die aus diesem Denken resultierende Dualität, die die ganze Komposition wie einen roten Faden durchzieht, wird aber nicht als starre Gegensätzlichkeit aufgefasst, sondern vielmehr als wandlungsfähiger, sich gegenseitig beeinflussender, zur Synthese neigender Prozess; hierbei kommt der Kontrasttechnik, aber auch den verschieden starken Graden der Annäherung und Verschmelzung eine wichtige Rolle zu. An zwei Stellen im Stück wird die Dualität aufgehoben, indem eine Schicht vollständig ausgeblendet wird. Es entsteht ein völlig statisches musikalisches Gebilde oder anders ausgedrückt, ein « monochromer Zustand ». Am Ende des dritten der insgesamt sieben Großabschnitte taucht als drittes Element einschubartig-zitathaft ein punktierter Rhythmus auf, der vorerst « ungehört verhallt », dann aber im Verborgenen wirkend das weitere musikalische Geschehen mehr und mehr unter seine Botmäßigkeit bringt. Das Akkordeon scheint mir nicht nur auf Grund seiner vielfältigen spieltechnischen Möglichkeiten, sondern auch und gerade wegen seiner « sozialen Herkunft », seiner Geschichte, das geeignete Instrument für diesen musikalischen « Gärstoff » zu sein.

Thomas Bruttger

Hyunkyung Lim wurde 1967 in Pocheon (Südkorea) geboren. Studien bei Jae-Youl Park an der Yontal University in Seoul und 1996–99 bei Mathias Spahlinger an der Musikhochschule Freiburg im Fach Komposition. Stipendiatin des Künstlerhofes Schreyahn (2002/03). Erster Preis beim Deutschen Hochschulwettbewerb 1999 im Fach Komposition. Die Musik Nikolaus A. Huber und von Anton Webern nennt sie als wichtigen Einfluss. Hyunkyung Lim begann mit sieben Jahren das Klavierspiels. Obwohl die traditionelle Musik Koreas keine grosse Rolle in ihre Ausbildung gespielt hat, lernte Hyunkyung Lim kurz bevor sie nach Europa gekommen ist, Danso (eine koreanische Bambusflöte) zu spielen. Dadurch ist ihre Auseinandersetzung mit koreanische Musik etwa wichtiger geworden.

Me-A-Ri (1999)

Lange Zeit hat die Komponistin dabei etwas interessiert, was sie «minimale Prozessualität» nennt, hat sie in ihren Werken untersucht, wie sich die Musik durch kleinste, kaum merkliche Veränderungen der musikalischen Parameter entwickelt. Ihr 1999 geschriebenes «Me-A-Ri» für Akkordeon solo ist ein Beispiel dafür. Mit ihre zwei anderen Akkordeonstücken wird das in Entstehung befindliche Werk die Faszination teilen, die das für sie «neue Konzertinstrument» Akkordeon mit seinen neuen «Klangfarben» auf Hyunkyung Lim ausübt.

T. Janssen

Me-A-Ri bedeutet Echo. Beim Akkordeon ist es sehr interessant zu hören wie sich während des Ab- und Aufbaus der Akkorde verschiedene Klangfarben jedes einzelnen Akkordes je nach Oktavlage oder Register entwickeln und verändern.

Die Progression einer anfangs schnellen Bewegung im höchsten Register hin zur Melodie in mittlerer bis tiefster Lage, die während des Ab- und Aufbaus der Akkorde entsteht, könnte man, in Verbindung des im gesamten Stück immer langsamer werdenden Tempos, als Thema von Me-A-Ri bezeichnen. Eine zu Beginn rhythmisch klar strukturierte Bewegung des Akkordeonsbalges entwickelt sich im Laufe des Stückes zu einer weichen, atmend-schwingenden Bewegung und unterstützt somit zusätzlich den dem Werk immanenten Prozess von schneller Bewegung zu langsamer Melodie.

Hyunkyung Lim

Eine Klangskulptur ganz eigenwilligen Zuschnitts, die sich bei wechselnder Beleuchtung übergangslos zu wandeln scheint.

Stefan Hussong

José-María Sánchez-Verdú wurde am 07. März 1968 in Algeciras, Spanien, geboren. Er studierte von 1986 bis 1994 Dirigieren, Musikwissenschaft und Komposition am Real Conservatorio Superior de Música in Madrid. Es folgten Studienabschnitte bei Franco Donatoni in Siena (1992) und bei Hans Zender in Frankfurt (1996 bis 1999). 1997 führte ihn ein Stipendium der spanischen Akademie nach Rom. Sánchez-Verdú lehrt Komposition seit 2001 an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf und seit 2008 ist Professor für Komposition am Conservatorio Superior de Música de Aragón in Zaragossa. Er wohnt in Berlin und Madrid.

Für seine Arbeit erhielt Sánchez-Verdú mehrere bedeutende Kompositionspreise, wie den Irino Komposition Prize (Tokio, 1999), den Förderpreis der Ernst von Siemens-Stiftung (2000), den Kompositionpreis der Bergischen Biennale (2002), den Nationalpreis für Komposition des spanischen Kulturministeriums (2003) und den Antara Preis des Festival de Música Contemporanea de Lima, Peru (2007). Sánchez-Verdú ist darüber hinaus Ehrendirigent des Orquesta Manuel de Falla in Cádiz. Seine Werke wurden von Teatro Real Madrid, la Biennale di Venezia, die Münchener Biennale, Staatsoper Unter den Linden Berlin, Konzerthaus Berlin, Schleswig-Holstein Musik Festival, WDR-Sinfonieorchester Köln beauftragt.

Arquitecturas del Silencio (2004)

Der Andalusier José-María Sánchez-Verdú ist ein Komponist, der sich mit der formalen Kohärenz seiner Werke beschäftigt, ohne dafür die Suche nach notwendiger Diversität und nach Kontrasten aufzugeben. Seiner Meinung nach, setzt sich die Komplexität des zeitgenössischen musikalischen Schaffens in einer « weisen Kombination von Sensibilität und Technik, Emotion und Material » zusammen. In der Produktion von Sanchez-Verdú finden wir die Konstruktion von Zyklen, von Stücken durch gleiches Material und Preokkupationen. So ist es der Fall bei der Serie *Arquitecturas*; Der Titel annonciert eine strukturelle Dimension des Zyklus, für welche er verschiedene Kombinationen von Klangfarben und solistischen Instrumenten ausgewählt hat. Dazu gehört in Arbeit stehenden Zyklus gehört diese *Architekturen der Stille*, 2004 geschrieben. Dieses Stück verlangt eine Suche von Klänge nach der eigenen Sphäre des Instrumentes in einem kontinuierlichen Prozess von Übergängen zwischen vollem Klang und Geräuschen der Klangemission, kombiniert mit einer unaufhörlichen rhythmischen Aktivität, der ihn dazu führt, multiple Figurationen und Mittel zu benutzen.

Esta pieza conduzca el acordeonista a recorrer sendreos inexplorados. Todavía recuerdo José Maria diciendome: « es como si tocaras polvo hecho de musica ». Una dinamica limite en ocasiones casi imperceptible mezclada con el mecanico ruido generado por el propio instrumento, situan el oyente ante un acordeon dificilmente reconocible.

Das Französische Komponist und Posaunist Vinko Globokar wurde am 07. Juli 1943 in Anderny, Frankreich von slowenischen Eltern geboren. Globokar hörte slowenische Volksmusik, erhielt Akkordeonstunden und wurde in der Schule mit der französischen Sprache und Kultur vertraut: Das Spannungsfeld zwischen zwei Kulturen prägte seine Kindheit. Von seinem 13. bis zum 21. Lebensjahr lebte Globokar in Ljubljana, Slowenien, wo er als Jazzmusiker debütierte.

1955 setzte Globokar sein Posaunenstudium am Conservatoire de Paris fort. Er spielte in jenen Jahren in einer Reihe von Ensembles und Studio-Orchestern Musik verschiedener Stilrichtungen. 1960 nahm er ein privates Kompositionstudium bei René Leibowitz an. Durch ihm wurde Globokar auf den Anthropologen Claude Lévi-Strauss, auf Jean-Paul Sartre und andere aufmerksam, deren Denken ihn vielfältig anregte. Seine Bekanntschaft mit Luciano Berio führte Globokar 1964 nach Berlin, wo er zunächst bei ihm weiterstudierte. 1968 Jahr gründete er neben zusammen mit Michel Portal, Carols Roqué Alsina und Jean-Pierre Drouet das freie Improvisationsensemble *New Phonic Art*. 1973 wurde er ans IRCAM als Leiter der Abteilung vokale/instrumentale Forschung berufen. Er unterrichtete Komposition an verschiedenen Instituten und Universitäten in Europa und den USA. Gleichzeitig gilt er als führender Posaunist der zeitgenössischen Musik, führte zahlreiche Werke auf und entwickelte auf dem Instrument neue Spieltechniken. Die Originalität von Globokars Schaffen liegt zum einen in seiner Doppelrolle als Komponist und Interpret – der Komponist wird vom Interpreten zu klanglichen und spieltechnischen Neuerungen angeregt oder auf psychologische Fragestellungen, die Verhaltensweisen der Musiker betreffen, aufmerksam gemacht.

Als Komponist und Theoretiker der Avant-garde ist der Weltbürger Vinko Globokar, schwer klassifizierbar. Er komponiert Werken zentriert auf das Verhältnis zwischen Instrument und Stimme, Text und Musik und von verschiedene Kulturen geprägt. Er interessiert sich zu dem kreatives Potential des Interpreten, in Kollektiven Kreationen. Überzeugt dass die Musik ein kritisches Rolle in der Gesellschaft haben soll, behandelt er «soziale Probleme» in viele seiner Werke. Beschäftigungen, die nicht mit Musik verbunden sind (politisch, sozial oder anthropologisch), initiieren das Schaffen neuerer Techniken, neue Materialien und neue Ausführungsformen. Das Theatralität spielt eine wichtige Rolle, manchmal auf eine ganze auffällige Weise, anders Mal zu Bedienung eine klangliche Forschung. Der Körper kann auch ein Instrument werden: in *Corporel* oder *Res/As/Ex/Ins-pirer* ist eine Fusion zwischen das Instrument und das Instrumentalist verwirklicht.

« Auf höchst eigenartige Weise, durch Verschmelzung von Spielen, Sprechen und Singen hat Vinko Globokar demonstriert, dass Musik eine Sprache ist. Das glatte Funktionieren von Instrumenten hatte er als Musiker in den unterschiedlichsten Stilen so perfekt gelernt, dass es sein dauerhaftes Misstrauen gegen alle Konventionen erweckte. Sein unverwechselbarer Beitrag zur Neuen Musik ist das ingeniose Umfunktionieren klassischer Instrumente. Und in seinen ersten Pariser Jahren hat Globokar rasch begriffen, dass auch die Realisation von Musik durch mehrere Interpreten ein höchst komplexer Prozess sozialer und psychischer Kommunikation ist. Dies bildet ein weiteres Zentrum seiner Inspiration. Globokars Musik nimmt die Welt in sich auf, um sie zu verändern. Funktion heißt sein Schlüsselwort, das für die Mittel wie den Zweck gilt. »

Werner Klüppelholz

Dialog über Luft (1994)

Für mich ist Musik immer eine Konsequenz. Sie entsteht aufgrund einer Idee, einer Frage, einer Sorge oder eines Geschehens, dies alles liegt anfänglich außerhalb der Musik Vinko Globokar

Dieses Stück ist Teil eines Zyklus von vier Werken (Dialog über Erde für Schlagzeug, Dialog über Wasser für Gitarre, Dialog über Feuer für Kontrabass). Diese vier Werke sind auch in « Masse, Macht und Individuum » für zwei Orchestern und vier Solisten verwendet.

Die sozial-politischen und gesellschaftlichen Dimension ist das Kern dieses Orchesterstückes. In « Masse, Macht und Individuum » erläutert Globokar, wie drei Gruppen die Konstellation der Titelbegriffe spiegeln: ein 21-köpfiges Ensemble, das unorganisiert kommuniziert (die « Masse ») – das 70-köpfige Orchester, das unter der Leitung eines Dirigenten spielt (die « Macht ») – die vier Solisten, eine Gemeinschaft von « Individualitäten ».

In „Dialog über Luft“ läßt Vinko Globokar Liedhaftes anklingen; man hört melodische und rhythmische Klischees. Im Gesamtzusammenhang des Stücks werden diese Klischees als Zitate wahrgenommen, als Erinnerungen an die Vergangenheit des Akkordeons als Volksmusikinstrument und die dazugehörige Musik. Schon der Akkordeonklang als solcher ist mit seiner Vergangenheit in den niederen Sphären der Musik behaftet – weshalb das Akkordeon sich, besser als viele andere Instrumente, als Träger historischer und soziologischer Symbole eignet.

Hanno Ehrler

Tirer/pousser ou aspirer/expirer ou même prendre/donner. Consciemment ou inconsciemment on avale quotidiennement des informations de tout genres, les malaxe puis si nécessaire, les renvoie transformées.

Vinko Globokar

Luciano Berio (*24. Oktober 1925 in Oneglia ; † 27. Mai 2003 in Rom) studierte am Mailänder Konservatorium bevor er 1951 in die Vereinigten Staaten ging, um in Tanglewood bei Luigi Dallapiccola weiter zu studieren, der sein Interesse an serieller Musik weckte. Bruno Maderna brachte ihn zu den Darmstädter Ferienkurse, die er von 1954 bis 1959 besuchte. Dort lernte er Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti und Mauricio Kagel kennen. Er begann sich für elektronische Musik zu interessieren und gründete 1955 mit Bruno Maderna in Mailand das Studio di Fonologia Musicale. Luciano Berio hielt Kompositionskurse in Tanglewood, am Mills College von Oakland (Kalifornien), bei den Darmstädter Ferienkurse, und ab 1970 lehrte er an der Harvard University sowie an der Juilliard School of Music New York, wo er das Juilliard Ensemble gründete. 1972 kehrte Berio wieder nach Italien zurück. Von 1974 bis 1980 war er Direktor der Abteilung für Elektroakustik am IRCAM in Paris. 1987 gründete er in Florenz *Tempo Reale*, ein Zentrum mit ähnlicher Ausrichtung wie das IRCAM. Von 1994 bis 2000 war er „Distinguished Composer in Residence“ in Harvard.

Sequenza XIII „Chanson“ (1995–96)

Seit 1958 portraitiert Luciano Berio in Solostücken die wichtigsten Instrumente: zeitgenössische Portraits traditioneller Instrumente, die das Traditionsbewusstsein reflektieren, mit dem üblichen Bild der Instrumente spielen, sich zugleich aber auch davon abgrenzen, neue Bilder der Instrumente entwerfen. Jedes Stück hat Berio im Hinblick auf einen Virtuosen geschrieben, *nicht für elegante, etwas blässliche Männer mit hohlem Kopf und flinken Fingern*, wie er sagt, *sondern für Musiker mit breitem Horizont, die das klassische Repertoire ebenso bewältigen wie die Musik der Avantgarde*. Neben besonderen technischen Fertigkeiten sind insbesondere die raschen Wechsel im Ausdruck und von konventionellen bzw. zeitgenössischen Spieltechniken gefordert, die geistige Virtuosität künstlerischer Sensibilität und Intelligenz. *Das Virtuositum entspringt oft einem Konflikt, einer Spannung zwischen musikalischer Idee und Instrument.* (L. Berio)

In jedem Stück sucht Berio den Charakter, die Seele des Instrumentes, einmal in dessen spezifischem Ausdruck, aber auch indirekt, gerade durch eine unidiomatische Verwendung, oft mit spielerischem Zugriff, bis an die Grenzen des Instrumentes und seines Interpreten – ohne das Instrument als solches jemals zu verändern. Die Stücke sind so immer auch ein Portrait ihrer Interpreten : Die Ambivalenz der Sequenza XIII beginnt bereits mit der Doppelwidmung: „scritta per Teodoro Anzellotti e dedicata a Gianni Coscia“, geschrieben also für einem führenden Solisten, der die zeitgenössische Komposition für Akkordeon wesentlich mitgeprägt hat – und gewidmet einem der führenden Jazz-, Klezmer- und Tangoakkordeonisten. Die Sequenza XIII verweist auf die unterschiedlichen Welten, mit denen diese beiden Interpreten assoziiert werden. Die Form des Stückes spiegelt diese « Konflikt » wider, durch einem « Rondo-achtiges » zweistimmiges Chanson den 13 Mal in Stücke erscheint und von virtuosen Passagen jedesmal anders unterbrochen wird.

In dieser Sequenza hören wir ein Echo des populären Gebrauchs dieses Instruments, einfach in einer gewissen Weise, aber dann geht es fort in sehr komplexe Situationen. (...) Ich gebrauchte zwei Gesichter dieses Instrumentes, was in meinen Sequenzas sehr häufig geschieht. Diese beiden Gesichter sind komplementär das eine zu anderen. Sie sind nicht entgegengesetzt, sondern sie umarmen sich. Jede Sequenza ist eine Studie, sie geht tief in das Instrument hinein, nicht nur in das Instrument, so wie wir es jetzt kennen, sondern ich richte auch den Blick nach vorne. Ich denke an die Begleitung von Landpartien, an Lieder der Arbeiterklasse, an Night-Clubs, an argentinische Tangos und an den Jazz – dem, mehr als jeder anderen Erfahrung in den letzten Jahrzehnten, eine neue Bewertung des Instruments zu verdanken ist. Mit Sequenza XIII stellte ich mich nicht der Aufgabe, all diesen Vorgeschichten gleichzeitig eine Hommage abzustatten. Chanson ist lediglich ein spontaner Ausdruck meiner Beziehung zum Akkordeon. „Eine Erinnerung an die Zukunft“, wie Italo Calvino sagen würde, dieses Instrumentes in ständiger Weiterentwicklung. Luciano Berio

Die Sequenza XIII hat einen fein nuancierten und lyrischen Charakter, der durch die Liedhafte Phrasierung der Melodielinien, überwiegend transparente kontrapunktische Texturen, Legatospiel, zurückhaltende Dynamik und einhörige Register erreicht wird. Sie beginnt mit einer Melodie in absteigenden Quarten, die „sempre pianissimo e lontano“ vorgetragen wird. Die Begleitung der Melodie in Quarten und Quinten, welche die Anordnung der Akkordeonbasstöne entsprechend dem Quintenzirkel widerspiegelt, lässt eine idiomatische Schreibweise erkennen. Die lineare Struktur wird jedoch immer wieder von ungewöhnlichen Akkordfortschreitungen, Vibratoakzenten, Bellow Shakes, schnellen Arpeggien und virtuosen Läufen in kleinen Terzen unterbrochen. Sabine Feisst

Musik ist der Ort, an dem sich Töne und Schweigen begegnen.

Toshio Hosokawa

Toshio Hosokawa wurde am 23. Oktober 1955 in Hiroshima geboren. Er kam 1976 nach Berlin, um an der Hochschule der Künste bei Isang Yun Komposition zu studieren. Von 1983 bis 1986 setzte er seine Ausbildung an der Hochschule für Musik in Freiburg bei Klaus Huber und Brian Ferneyhough fort. 1980 nahm er erstmalig an den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt teil, wo einige seiner Werke aufgeführt wurden. Ab 1990 kehrte er regelmäßig als Dozent nach Darmstadt zurück. 2004 wurde er als ständiger Gastprofessor ans Tokyo College of Music berufen. Hosokawa lebt in Nagano, Japan, und in Mainz, Deutschland.

Hosokawas Kompositionen umfassen Orchesterwerke, Solokonzerte, Kammermusik sowie Arbeiten für traditionelle japanische Instrumente. Seine Werke sind von der westlichen Theorie – von Schubert bis Webern – in gleicher Weise beeinflusst wie von der traditionellen japanischen Musikkultur. Für Hosokawa ist der Kompositionsprozess mit den Vorstellungen des Zen Buddhismus und dessen symbolhafter Deutung der Natur verbunden. Im Instrumentalstück « In die Tiefe der Zeit » (1994) repräsentiert das Cello das männliche, das Akkordeon das weibliche Prinzip, während die Streicher den umgebenden Kosmos in Form von Luft und Wolken widerspiegeln. Jeder einzelne Ton hat Bedeutung. In seinen klanglichen Ausprägungen entzieht er sich der Stille und wird zum Bestandteil eines übergeordneten philosophischen Konzepts.

Hosokawa erhielt zahlreiche Auszeichnungen und Preise: den Irino Preis für Junge Komponisten, den ersten Preis des Kompositionswettbewerbs anlässlich des 100. Geburtstags des Berliner Philharmonischen Orchesters, den Kompositionspreis der jungen Generation in Europa, den Kyoto Musikpreis und den Rheingau Musikpreis sowie den Duisburger Musikpreis. 2001 wurde Hosokawa zum Mitglied der Akademie der Künste in Berlin ernannt. Composer in Residence war er bei der Biennale di Venezia, der Internationalen Sommerakademie der Hochschule Mozarteum Salzburg, den Internationalen Musikfestwochen Luzern, musica viva in München, Klangspuren in Schwaz, Musica nova Helsinki und Acanthes in Villeneuve-lez-Avignon sowie Warsaw Autumn.

Melodia (1979)

In dem 1979 entstandenen Stück Melodia war es mein Ziel, unter strikter Vermeidung des gewöhnlichen Akkordeon-Tons eine Welt zu schaffen, in der die reinen Klänge der hohen Lagen jenen grausamen der tiefen Register gegenüberstehen und in gefährdeter Harmonie verbunden sind. Die Möglichkeiten des „Sheng“ (chinesisches Zungeninstrument, ca. 2700 v. Chr.) inspirierte mich bei meiner Arbeit. Der Titel „Melodia“ ist nicht im europäischen Sinn einer gesanglichen Linie zu verstehen, vielmehr in seiner Bedeutung als unablässiger Strom der Töne in unserer Seele. Die Komposition ist der Akkordeonistin Mie Miki gewidmet.

Toshio Hosokawa

Bruno Mantovani wurde am 08. Oktober 1974 in Châtillon geboren. Er studierte Klavier, Schlagzeug und Jazz am Conservatoire National in Perpignan und besuchte ab 1993 das CNSMDP, das er mit fünf ersten Preisen abschloss (Analyse, Ästhetik, Orchestration, Komposition, Musikgeschichte). Er studierte dann Musikwissenschaft an der Universität von Rouen und nahm an der Kurse an IRCAM teil.

Mantovani arbeitete mit den Ensembles TM+, Alternance, Accentus, Sospeso und seit 2001 dem Ensemble Intercontemporain zusammen, für die er auch Kompositionen verfasste. Für das *Concerto pour violon* und *Turbulences* erhielt er 1999 den ersten Preis im Kompositionswettbewerb der Stadt Stuttgart, für *D'un rêve parti* 2001 den *Gaudeamus Preis* in Amsterdam und wurde von *Académie des Beaux-Arts*, *Fondation Nadia et Lili Boulanger* und mit dem Preis der SACEM ausgezeichnet. 2009 wurde er mit dem Titel *Komponist des Jahres*, 2010 mit dem Preis der internationalen Musikpresse ausgezeichnet. Ebenfalls 2010 wurde er *Chevalier der Ordre des Arts et des Lettres*.

Seine Werke wurden in Concertgebouw Amsterdam, Köln Philharmonie, KKL Luzern, Scala de Milan, Carnegie Hall, Lincoln Center, Cité de la musique, Salle Pleyel, Wien Musikverein.

Er kultiviert eine Leidenschaft für die Verhältnisse zwischen Musik und andere künstlerische Ausdruckformen, und arbeitet mit die Schriftstellern Hubert Nyssen und Eric Reinhardt, die librettisten Christophe Ghristi und François Regnault, die Köche Ferran Adrià und Mathieu Pacaud, die Choreographen Jean-Christophe Maillot und Angelin Preljocaj, der Filmemacher Pierre Coulibeuf zusammen. Seine Arbeit fragt regelmässig die Geschichte der westlichen Musik (Bach, Gesualdo, Rameau, Schubert, Schumann) oder die populären Repertoires (Jazz, orientalische Musik). Seit August 2010 ist er Direktor des Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse von Paris.

8'20 Chrono (2007)

Après des années de tergiversations et de rendez-vous manqués, j'ai enfin décidé en 2007 de composer une œuvre pour Pascal Contet. Novice dans le domaine de l'accordéon, j'ai voulu aborder l'instrument non pas de façon organologique, mais plutôt en envisageant une problématique musicale que je développe régulièrement: la superposition de périodicités. Après avoir tenté cette expérience avec le piano dans « L'étude pour les mains alternées » que j'ai consacrée à cet instrument, j'ai voulu voir si les deux claviers de l'accordéon n'étaient pas encore plus propices à cette conception rythmique, et j'ai évidemment trouvé là l'instrument le plus adéquat pour créer l'illusion d'une polyphonie rythmique complexe. Chacun des dix doigts joue un rythme régulier et c'est la superposition des différents « pattern » qui crée la texture générale ininterrompue.