

**12.02.** 2020 20:00  
Salle de Musique de Chambre  
Mercredi / Mittwoch / Wednesday  
**Rising stars**

**João Barradas** accordéon

**résonances ((r))**

**19:40** Salle de Musique de Chambre

Artist talk: João Barradas in conversation with Francisco Sasseti (E)

«Rising stars» – ECHO European Concert Hall Organisation  
Nominated by the Calouste Gulbenkian Foundation Lisbon,  
Casa da Música Porto and Philharmonie Luxembourg  
With the support of the Culture Programme of the European Union

Ce concert est enregistré par 100,7.

**Classical Futures.eu**

 Co-funded by the  
Creative Europe Programme  
of the European Union

  
**BATIPART**

**ECHO** EUROPEAN  
CONCERT HALL  
ORGANISATION

Co-funded by the  
European Union  Creative  
Europe  
MEDIA

radio  
**100,7**

**Keith Jarrett** (1945)

*Hymn of Remembrance* (arr. João Barradas) (1976)

**Luciano Berio** (1925–2003)

*Sequenza XIII (chanson)* pour accordéon (1995)

**Yann Robin** (1974)

*E[N]JGMA* (commande de l'European Concert Hall Organisation)

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

*Passacaglia c-moll (ut mineur) BWV 582* (arr. João Barradas)

(ca. 1708–1714)

*[Passacaglia] – Thema fugatum – Adagio*

30'

—

**Domenico Scarlatti** (1685–1757)

*Sonata en si mineur (h-moll) K 87*

**Astor Piazzolla** (1921–1992)

*Cuatro Estaciones porteñas (Les Quatre Saisons de Buenos Aires)*

(arr. João Barradas) (1964–1970)

*Otoño porteño (Automne / Herbst)*

*Verano porteño (Hiver / Winter)*

*Primavera porteña (Printemps / Frühling)*

*Verano porteño (Été / Sommer)*

45'

# De Schnaarchert



# L'accordéon, une identité sonore plurielle

Constance Luzzati

Le son de l'accordéon est porteur d'un patrimoine esthétique d'une diversité rare : il évoque tout à la fois les musiques populaires, le jazz, le tango, les musiques classiques et contemporaines. Inventé relativement récemment, au début du 19<sup>e</sup> siècle, il sort du salon où il accompagnait les romances pour faire danser et chanter les amateurs de musette, avant de rejoindre les instruments de concert après 1945. Il trouve alors son répertoire dans la transcription d'œuvres classiques et dans les œuvres qui lui sont tout nouvellement destinées. L'éclectisme que représente l'association d'œuvres de Piazzolla, Berio et Scarlatti constitue donc un reflet fidèle de l'étendue expressive de l'instrument, de même que l'hymne de Keith Jarrett est un condensé des possibilités de syncrétisme offertes par l'accordéon. *Hymn of Remembrance* (1976) a surpris, un an après le succès de l'album « The Köln Concert », tant il s'en distingue : peu d'amateurs de jazz s'attendaient à entendre Keith Jarrett faire sonner des mélodies aux couleurs de cantiques, et des improvisations d'une grande modernité, sur un orgue baroque. *Hymn of Remembrance*, qui ouvre ici le concert, est, sous les doigts de Jarrett, le prélude à une suite d'improvisations intitulées *Spheres*, enregistrées à l'abbaye bénédictine d'Ottobeuren. Si cet ensemble étonnant est très bien accueilli en Europe, les critiques américains sont déstabilisés par ces univers musicaux inattendus. Keith Jarrett relève cette difficulté qui sourd à accepter une musique ne rentrant pas dans les cadres : « *Cet album a obtenu, de tous les albums que j'ai réalisés, peut-être les meilleures critiques depuis les concerts en solo, mais en Europe. Celles en Amérique furent peut-être les plus stupides, c'étaient de mauvaises critiques pour la plupart, du genre : ça ne swingue pas !* »

## Un répertoire original très contemporain

La *Sequenza* que Luciano Berio a dédiée à l'accordéon se distingue des 13 autres *Sequenze* pour instrument seul du même compositeur, en tant qu'elle intègre pleinement les deux histoires, populaire et savante, de l'accordéon. Composée en 1995, elle est l'avant-dernière œuvre de cette série de pièces écrites entre 1958 et 2002 : Berio est riche de quarante années de composition hautement innovantes pour solistes, d'une cinquantaine d'années de compositions de ses contemporains pour l'accordéon, et des couleurs autres qui lui sont associées. « *Je pense, dit-il, aux mélodies des promenades à la campagne et aux chants de la classe ouvrière, aux night-clubs, aux tangos argentins et au jazz.* » Les grands interprètes de jazz et de tango, comme Richard Galliano, ont en 1995 imprimé leur marque sur l'identité sonore de l'accordéon, dont Berio se saisit dans son intégralité.

**Sous-titrée *chanson*, la majorité de l'œuvre fait entendre des sonorités feutrées, qui laissent aisément percevoir de véritables phrases mélodiques.** L'enjeu n'est pas le même que dans les premières *Sequenze* composées par Berio dans les années 1960, où la recherche de renouvellement de l'image des instruments et des interprètes, des sons, des modes de jeu et des notations était évidente. « *Outre que j'ai approfondi quelques aspects techniques spécifiques, j'ai parfois cherché à développer musicalement un dialogue entre le virtuose et son instrument, dissociant les comportements pour ensuite les reconstituer, transformés, en unités musicales.* »

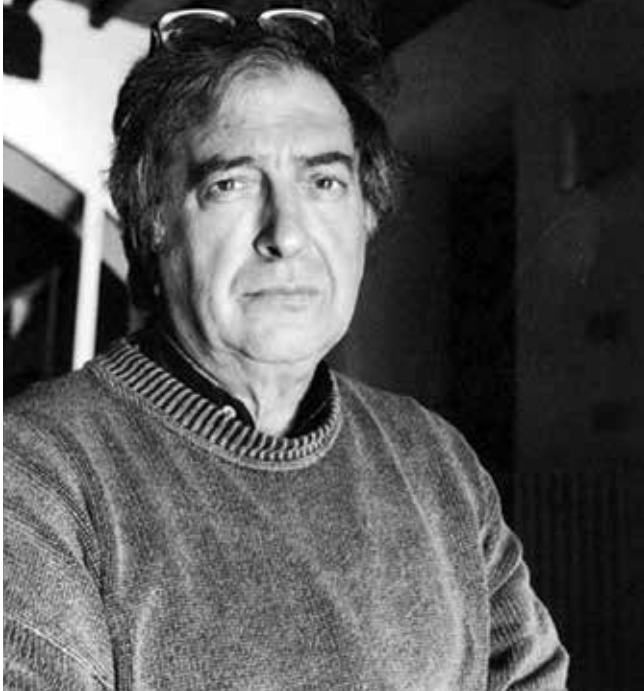
Le compositeur ne néglige pas la texture traditionnelle constituée d'une voix principale accompagnée par d'autres, qui ici donnent souvent l'impression d'être des résonnances mises en vibration. L'animation et la virtuosité de la partie centrale n'effacent ni le caractère mélodique de la pièce, ni la relative douceur de ses couleurs. La virtuosité, démonstrative ou discrète, est l'un des principaux éléments unificateurs des *Sequenze*. Ce n'est pas la virtuosité-vélocité des « *doigts agiles à la tête vide* » qui intéresse Berio, mais la virtuosité plus intellectuelle qui naît « *d'un conflit, d'une tension entre l'idée musicale et l'instrument* ». L'intérêt de cette exigence vis-à-vis de l'interprète « *apparaît lorsque la nouveauté et*

*la complexité de la pensée musicale [...] imposent des changements dans le rapport à l'instrument, ouvrent la voie à de nouvelles solutions techniques (comme dans les Partitas pour violon de Bach, les dernières œuvres pour piano de Beethoven, de Debussy, Stravinsky, Boulez, Stockhausen, etc.) et exigent de l'interprète qu'il fonctionne au plus haut niveau de virtuosité technique et intellectuelle. »*

Le compositeur Yann Robin s'était déjà consacré à la composition pour accordéon, avec *Draft I*, en 2013, dans une perspective qui n'était pas étrangère à celle de Luciano Berio : il s'agissait de la première pièce d'une série pour instrument seul, qui « *se placent dans la perspective [...] d'une forme potentiellement évolutive, de work in progress* ». Il explore dans ces œuvres toutes les potentialités des instruments auxquels elles sont dédiées, repoussant les limites techniques et sonores de chacun. À cet effet, il a largement collaboré avec les interprètes dédicataires des pièces, tel l'accordéoniste Pascal Contet. L'exploration des possibilités offertes par l'accordéon n'est donc plus un enjeu dans *E[N]IGMA* : le créateur a, pour cette nouvelle œuvre, toute latitude pour approfondir d'autres enjeux compositionnels. Dans sa note d'intention, il souligne combien son titre particulier est propice au questionnement, tant en raison du mot employé, qui pousse l'auditeur à se demander où réside l'énigme, qu'en raison de sa typographie particulière. Il renoue ainsi avec une tradition fort ancienne, particulièrement vivace entre la fin du 14<sup>e</sup> et le milieu du 18<sup>e</sup> siècle, lorsque nombre de compositeurs se sont adonnés à des choix de titres et de notation ésotériques, transformant certaines œuvres en véritables jeux de piste pour l'interprète. Bach, dans un autre contexte, aurait écrit : « *quaerendo invenietis* » (cherchez et vous trouverez).

### **Transcriptions du répertoire baroque**

La structure de la magistrale *Passacaille en ut mineur BWV 582* pour orgue de Bach est tout aussi énigmatique. Elle est construite sur un thème, qui est ici principalement une basse obstinée, à laquelle sont superposées d'autres voix qui sont, lors de chaque répétition, variées. Il s'agit d'un mode d'écriture qui n'est pas



Luciano Berio en 1980

rare à l'époque de Bach. Cependant, chez les contemporains ou les prédécesseurs immédiats du compositeur, tel Buxtehude et sa *Passacaille en ré mineur* pour orgue, la logique qui régit la succession des variations est clairement intelligible. Ce n'est pas le cas dans celle de Bach, bien que l'auditeur perçoive qu'elle est construite comme un édifice, qu'elle a une direction, ce qui a poussé nombre d'analystes et de musicologues à rechercher quelle organisation pouvait être la sienne, et quelle résonance théologique pouvait y être associée, sans jamais parvenir à ce qu'une hypothèse consensuelle se dégage.

Le thème est probablement issu du *Premier livre pour orgue* du compositeur André Raison, lui-même fondé sur un motif de plain-chant qui prend place dans la célébration du dixième dimanche qui suit la Pentecôte, lors de la Communion. Il fait entendre quatorze sons sur un rythme obstiné, et on ne pourra s'empêcher de remarquer qu'il est varié vingt-et-une fois : il s'agit



Jean-Sébastien Bach à l'orgue vers 1725

de multiples de sept, chiffre qui symbolise, dans la tradition religieuse du compositeur, l'achèvement et l'accomplissement. Le premier tiers des variations est construit sur la basse, qui joue le thème intact au pédalier, à laquelle se superposent des voix qui s'imitent les unes les autres, sur un bref motif caractéristique qui change presque à chaque variation. Le thème de basse est ensuite modifié pour la première fois, avant de passer à la voix supérieure, puis d'être progressivement noyé dans une polyphonie où toutes les voix semblent égales. Pour les cinq dernières variations, il retrouve sa fonction initiale, joué en majesté au pédalier, à la puissance renforcée par une polyphonie des voix supérieures toujours plus dense.

Le manuscrit autographe de la *Passacaille et fugue BWV 582* a disparu, mais la copie la plus ancienne de la passacaille a été réalisée avant 1713, c'est-à-dire lorsque Jean-Sébastien Bach occupait un poste d'organiste à Arnstadt. Ses qualités d'interprète ont été







Astor Piazzolla en 1974  
photo: Richard Mellouf

amplement soulignées par ses contemporains : sa dextérité digitale incroyable, insoupçonnable à la vue de l'extrême stabilité de sa posture, et sa grande habileté à manier le pédalier. La virtuosité nécessaire pour adapter cette œuvre à l'accordéon est encore accrue : bien que les deux instruments bénéficient de fortes parentés, tous deux à vent et à claviers, l'absence d'un équivalent du pédalier induit d'importantes contraintes quant aux tours de force nécessaires pour assurer la conduite de chaque voix.

Avec les œuvres de Jean-Sébastien Bach, les œuvres baroques les plus souvent transcrites par les accordéonistes sont les sonates de Domenico Scarlatti. **Une véritable tradition d'interprétation de ses sonates à l'accordéon existe depuis maintenant plusieurs décennies, et la majorité d'entre elles peuvent être jouées sans qu'une note n'en soit modifiée.**

La *Sonate en si mineur K 87* a très probablement été composée, comme la quasi-totalité de ce corpus, à Madrid, pour Marie-Barbara de Portugal, épouse de l'héritier du trône d'Espagne, à laquelle Scarlatti a été attaché pendant trois décennies. S'il était déjà reconnu comme un claveciniste hors du commun en Italie, à Naples et à Rome, c'est en terre ibérique qu'il a composé son immense corpus de 555 sonates pour clavecin, stupéfiantes par leur variété, qui témoignent de la capacité du compositeur à renouveler son imagination créatrice pour chacune d'entre elles. La *Sonate K 87* a sans doute été composée vers 1742, c'est-à-dire en pleine période « flamboyante » : la plupart des sonates imaginées dans ces années sont de véritables feux d'artifices de vélocité. Elle s'en distingue tout à fait, la virtuosité n'étant pas l'un des enjeux de cette pièce. Elle est composée, selon les moments, de trois ou quatre voix, qui ne sonnent pas comme du contrepoint mais comme un ensemble particulièrement mélodieux, où chaque voix est chantée, souvent de façon parallèle à la voix principale. L'on n'entend aucun des grands sauts ou des traits rapides typiques de l'écriture de Scarlatti, mais on retrouve l'harmonie très riche et les oscillations si caractéristiques de l'auteur.

## La marque du tango

Le son du tango est inextricablement lié à celui du bandonéon, instrument à claviers et à soufflet très proche de l'accordéon, bien qu'il en diverge par plusieurs éléments de sa facture ainsi que par son timbre. Il fut l'instrument de prédilection d'Astor Piazzolla, qui, adolescent, a occupé une fonction de bandonéoniste dans des ensembles de tango de Buenos Aires, côtoyant à l'occasion les plus grands maîtres de l'époque, tels Carlos Gardel, Aníbal Troilo ou Francisco Fiorentino. Il s'est par la suite doté d'une formation plus classique, auprès d'Alberto Ginastera puis de Nadia Boulanger, qui ne serait paradoxalement pas étrangère à son retour vers le tango. Sa musique est nourrie de cette double influence populaire et savante, associant les tournures rythmiques, mélodiques, et les instruments du tango traditionnel, à un langage harmonique riche et une écriture souvent contrapuntique, assimilés au contact de la musique savante.

Le titre, *Cuatro Estaciones porteñas*, fait directement référence à la ville de Buenos Aires : *porteño* désigne en Amérique du Sud l'habitant d'une ville portuaire, et en Argentine les habitants de Buenos Aires, dont la majorité sont, comme Piazzolla, descendants d'une immigration européenne arrivée par bateau. L'œuvre fut composée entre 1964 et 1970 sous forme de morceaux isolés, réunis comme un tout après leur composition. Originellement pour un quintette composé de bandonéon, violon, piano, guitare électrique et contrebasse, l'œuvre a été arrangée pour diverses formations, la plus célèbre de ces transcriptions étant celle réalisée par Leonid Dessiatnikov en 1999 pour un effectif similaire aux *Quatre saisons* de Vivaldi.

Le *Printemps* est le mouvement le plus enlevé, qui fait entendre un motif dont le rythme, constitué de syncopes puis d'une désinence rapide sur le temps, est caractéristique du tango. Il est joué tantôt de façon contrapuntique, tantôt comme une mélodie accompagnée sur une *walking bass* : tango, héritage classique et héritage du jazz se trouvent mêlés dès la première pièce. L'*Été* est le mouvement le plus étendu, qui se développe dans une douce torpeur rythmique, faisant entendre de longues mélodies qui

oscillent entre l'univers du tango et celui de la musique moderne. *L'Automne* est construit sur un rythme régulier, mais porteur d'accents décalés, souvent en contretemps, qui font émerger une mélodie qui se dégage de cette régularité. *L'Hiver* enfin fait à nouveau alterner des conduites de *tempo* caractéristiques du tango, dont des accélérations très progressives à partir de mélodies langoureuses, avec des envolées atonales. L'œuvre dans son ensemble est caractéristique du style de Piazzolla en ce qu'il a de plus syncrétique et métissé, à la croisée des genres, comme l'est le répertoire soliste pour accordéon.

*Constance Luzzati est harpiste et musicologue, titulaire de premiers prix de concours internationaux, d'un doctorat, et de six prix du CNSMD de Paris. Elle partage son temps entre concerts, enseignement de la culture musicale en conservatoire et conférences.*



Yann Robin  
photo: Jean Radel

# E[N]IGMA

Yann Robin

Le titre d'une œuvre, qu'il soit composé d'un mot, d'une phrase, d'un nombre, ou plus largement, de signes, dévoile un imaginaire et, par conséquent, oriente ce que sera l'écoute. Chaque mot a un sens, une signification qui lui est propre en fonction du contexte dans lequel il est usité. Si on ajoute un « corps » étranger à ce(s) mot(s)-titre, ouvrons-nous une brèche sémantique ? Bouleversons-nous la nature intrinsèque du mot ? Le titre de cette pièce, *E[N]IGMA*, renferme-t-il un mystère caché du simple fait d'avoir emprisonné de crochets sa deuxième lettre, le [n] ? Pourquoi ces « crochets » ? Quelle en est la signification, le sens ? Que laissent-ils sous-entendre ?

Apporter une réponse à ces questions en suspens romprait le charme produit par cette énigme non résolue. Reste maintenant à chacun, par l'écoute, d'en découvrir la signification cachée...

*E[N]IGMA* est une co-commande de la Fondation Casa da Música (Porto), de la Fondation Calouste Gulbenkian et de la Philharmonie Luxembourg avec le soutien de l'ECHO (European Concert Hall organisation). Cette œuvre pour accordéon solo a été écrite pour João Barradas, jeune accordéoniste portugais, lauréat du concours ECHO Rising Stars 2018.

# Musik aus vielen Zungen

## Zur Geschichte des Akkordeons

Eszter Fontana

Jeder kennt den Klang der sogenannten «durchschlagenden Zungen» der Harmonika, welcher in einer Reihe heute bekannter und weit verbreiteter Instrumente zu hören ist. Der Volksmund nennt sie liebevoll «Quetschkommode» oder «Schifferklavier». Eine Harmonika besteht aus zwei Teilen mit Stimmstöcken und mehreren Zungenreihen, die durch einen Balg miteinander verbunden sind. Durch das Auseinanderziehen und Zusammen-drücken des Balges wird ein Luftstrom erzeugt, der die Zungen zum Schwingen bringt. Abhängig davon, ob die Melodie mit der rechten Hand auf Tasten oder auf Knöpfen gespielt wird, spricht man von einem Knopf- oder einem Pianoakkordeon.

Heutzutage sagt man «Akkordeon», wenn es sich um hochwertige, diatonisch und gleichtönig eingerichtete Konzertinstrumente handelt. Es gibt aber Gegenden, wie z. B. in Österreich, wo man auch solche Profiinstrumente «Harmonika» nennt. Anderswo verwendet man die Bezeichnung «Ziehharmonika» oder «Harmonika» für die kleineren, einfacheren, für Anfänger gedachten Instrumente. In der Schweiz zieht man die Bezeichnung «Handorgel» vor, im englischen Sprachraum wird «Accordion» als Oberbegriff verwendet. In Deutschland bevorzugt man in Fachkreisen «Handharmonika». Auf jeden Fall handelt es sich um ein verhältnismäßig kleines Instrument; und, wie der Name schon verrät, eines mit vorab eingestellten Akkorden und etlichen Registern, die eine überraschende Klangfülle ermöglichen.

Die Technik der Klangerzeugung selbst ist seit über tausend Jahren in Asien bekannt, man nennt solche ursprünglich aus Kürbis und Bambusröhrchen gebauten Instrumente auch





Sheng in moderner Ausführung

«Mundorgel». In China sind sie unter dem Namen Sheng, in Japan als Sho bekannt. In diesen Ländern sind diese Instrumente immer noch von großer Bedeutung. Wie gelangte die Technik aber nach Europa?

Beschreibungen, sogar Zeichnungen von solchen Instrumenten, gibt es bereits seit dem 17. Jahrhundert. Die asiatische Kunst fand zu jener Zeit auch in Europa viele Bewunderer. Man denke an das Interesse der europäischen Höfe an der chinesischen Lackkunst oder an aus Porzellan hergestelltem Geschirr und Ziergegenständen. So übten asiatische Musikinstrumente mit ihren

ungewohnten Klängen ebenfalls eine große Anziehungskraft aus und wurden zu Vorbildern einiger neuer europäischer Musikinstrumente. Allmählich gelangten beispielsweise auch Schlaginstrumente wie die ostasiatischen Gongs, Tamtams, Metallstabspiele oder Tempelblocks («Holzfische») zuerst in die Militärmusik und seit Ende des 19. Jahrhunderts auch in die Schlagwerkgruppe des Symphonieorchesters.

Das Prinzip der Mundorgel, nämlich, dass ein feines (Metall-) Blättchen in Schwingung versetzt wird, und so ein weicher Klang entsteht, übernahmen die Instrumentenbauer für eine ganze Reihe von Instrumenten. Man erkannte rasch die weitreichenden musikalischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten. Die vielleicht einfachste und kostengünstigste aller Neukonstruktionen war die Mundharmonika. Die unterschiedlich langen Metallzungen werden auch hier auf einer Halterung (Stimmstock) befestigt; und das Instrument wird unmittelbar mit dem Mund angeblasen. «Mundharmonikas chinesischer Art» wurden bereits im Jahre 1825 in Wien verkauft. Sie passten damals noch nicht in die Hosentasche, aber sie waren recht klein, einfach in der Herstellung und ebenso einfach zu spielen. Modebewusste junge Herren zeigten für solche besonderen Instrumente großes Interesse.

Es wurden auch Instrumente mit Tasten und einem Blasebalg, der mit dem Fuß betätigt werden musste, gebaut. Sie hießen Physharmonika und kamen seit 1818 aus der Werkstatt Anton Haeckls in Wien. Diese Instrumente waren ebenfalls recht klein und zeigten zahlreiche Vorzüge: Sie konnten wie ein Klavier angespielt werden, doch gab es keine Saiten, welche sich verstimmen konnten. Die Physharmonika wurde bald ein Liebling in den Damensalons. Das erste öffentliche Konzert mit eigens dafür komponierten Stücken fand im Wiener Kärntnerthor-Theater am 15. November 1823 statt. Auch Clara Schumann besaß ein solches Instrument. Dass sie es als Übungsinstrument auf ihren langen Konzertreisen verwendet hätte, muss allerdings angezweifelt werden.

Die mit den Jahren immer größer werdende Physharmonika gilt als Vorläuferin sowohl des Harmoniums als auch der Ziehharmonika. Beide Instrumentengruppen erlebten eine besondere Entwicklung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Harmonium war ein Laieninstrument und zugleich Ersatzinstrument für die Orgel. Das große Konzertharmonium mit etlichen Registern wurde auch als Übungsinstrument von Organisten verwendet. Mehrere Klavier- und Orgelbauer stellten insbesondere in den 1870er und 1880er Jahren Versuche an, in ihre Instrumente auch ein Harmoniumregister einzubauen.

Der Faszination des Harmoniums konnte sich auch Franz Liszt nicht entziehen. Er wünschte sich für seine Weimarer Wohnung ein Instrument als Kombination aus Flügel und Konzertharmonium, welches nach seinen Vorstellungen gebaut werden sollte. Nachdem verschiedene Instrumentenbauer Liszts Idee als unausführbar abgelehnt hatten, erzählte Liszt Hector Berlioz von seinem Wunsch. Dieser empfahl ihm die Pariser Werkstätten von Alexandre Père & Fils und den Klavierbauer Pierre Érard. Das Instrument mit drei Manualen sowie einer Pedal-Tastatur und 16 Registern traf am 11. August 1854 bei Liszt in Weimar ein. Liszt selbst bemerkte in einem Brief an Berlioz, dass er wohl ein Jahr benötigen werde, bis er dieses Monster wirklich beherrsche.

So lag die Entwicklung eines leicht transportablen Instrumentes mit Faltenbalg, einer *Hand-Äoline* – das war der Name Anfang der 1820er Jahre – wortwörtlich auf der Hand. Bald folgten zahlreiche weitere Konstruktionen für Handharmonikas. Cyrill H. Demian in Wien stellte 1829 sein neuartiges Instrument, das Accordion, erstmals vor und ließ es auch sogleich patentieren. Das Besondere war, dass beim Drücken einer Taste (eines Knopfes) nicht nur ein Einzelton, sondern ein vorab eingestellter drei- bis fünftöniger Akkord erklang. Neu war zudem der Gedanke der Anordnung von diatonischen Tönen und die «Wechseltönigkeit». Das bedeutet, dass im Gegensatz zu «eintönigen» Instrumenten beim Ziehen und Drücken unterschiedliche Töne erklingen. So schuf Demian ein leicht handhabbares Begleitinstrument, das man mit auf Reisen nehmen konnte und das auch wenig kostete.



Accordion nach Demian

Kein Wunder also, dass sich das Accordion rasch verbreitete. Allein in Wien waren um die Mitte des 19. Jahrhunderts über 100 Harmonikabauer tätig – ein Zeichen für die immense Nachfrage.

Im Jahre 1831 brachte jemand ein diatonisches Instrument aus der Werkstatt von C. H. Demian nach Paris. Bald fanden sich Instrumentenbauer, z. B. Napoléon Fourneaux, die sich an einen Nachbau wagten. Die Form dieser frühen Modelle erinnert stark an das Vorbild aus Wien, jedoch gibt es auch Unterschiede, z. B. in der Tastenbelegung. Inwieweit diese Instrumente einen anderen Erfinder inspiriert haben, mit einer besonderen Form und technischen Lösung auf den Plan zu treten, lässt sich nicht mehr sagen. Pierre Charles Leclerc beantragte 1837 ein Patent auf seine Neukonstruktion, deren Form an die Gitarre erinnerte, und das er Melophon nannte. Die Stimmstöcke mit den kleinen Stahlblättchen und auch die Bälge waren im Gitarrenkorpus versteckt, nur der metallene Griff, der auf und ab gezogen werden musste, war sichtbar. Auf dem Griffbrett waren zahlreiche kleine Knöpfe, die, wie bei der Gitarre, auch das akkordische Spiel ermöglichten. Der Erfinder behauptete, dass der Klang jenem *«der Klarinette, der Violine oder des Violoncellos ähnele»*. Leclerc präsentierte das Melophon einer Kommission des Pariser Konservatoriums und erhielt, unterzeichnet von mehreren Professoren,

# Meinel & Herold

Musikinstrumente-, Sprechapparate- und Harmonikafabrik

Klingenthal i. Sa. Nr. 720.



Aufträge von  
Goldmark 10,— an  
portofrei!



Umtausch  
bei Nichtgefallen!



## Musikinstrumente

für Orchester, Schule und Haus

Sprechapparate, Harmonikas **direkt ab Fabrik**

beziehen Sie bei uns als Privatperson

unter Ausschaltung jeglichen  
preisverteuernden Zwischenhandels.

Über 14000 amtlich beglaubigte Dank-  
schreiben aus Musikkreisen beweisen  
schlagend unsere Leistungsfähigkeit.  
Keine Konkurrenzfirma kann nur an-  
nähernd eine solche Zahl aufweisen.



Katalog an jedermann kostenfrei!



einen lobenden Brief. Leclerc selbst komponierte für das Instrument Salontänze, und empfahl es für die feine Gesellschaft, zumal es den Damen erlaubte, das Melophone in graziler Haltung zu spielen. Nach diesen Bemühungen erhoffte sich Leclerc auch geschäftlichen Erfolg. Das Interesse der Kunden für das recht teure Instrument war aber weit unter den Erwartungen des Erfinders, und nach einigen Jahren zeigten sich die Schwächen der Konstruktion. 1844 war das Melophon nur noch ein Viertel des ursprünglichen Preises wert – ein finanzielles Desaster für den Erfinder.

Das Harmonium, das sich über circa sieben Jahrzehnte in der Haus- und Kirchenmusik behaupten konnte und auch Komponisten wie Camille Saint-Saëns, César Franck, Franz Liszt, Richard Strauss, Sigfrid Karg-Elert etc. inspirierte, ist inzwischen weitgehend aus dem Musikleben verschwunden. Die Handharmonika-Instrumente hingegen sind in der Musikpraxis bis zum heutigen Tag – insbesondere als Laieninstrument – lebendig geblieben und weltweit in vielen Variationen als Volksmusikinstrument etabliert.

Den Aufstieg des Akkordeons begünstigten die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründeten Fabriken, welche in unterschiedlichen Größen und selbstverständlich auch in günstigen Preislagen Instrumente auf den Markt brachten. Jeder wurde fündig, der Anfänger und der versierte Künstler. In Sachsen beispielsweise wurden Akkordeons in Heimarbeit massenhaft hergestellt und von hier in alle Welt exportiert.

Im sächsischen Klingenthal und Umgebung baute man seit den 1840er Jahren Mundharmonikas, bald kamen die Handharmonikas dazu. Der *Vogtländische Anzeiger* berichtete am 19. Juli 1860 «... daß jährlich hier und in der Umgebung 250 000 Dutzend Mundharmonikas gefertigt werden». Im Jahr 1862 zählte man hier 20 Fabriken mit 334 Arbeitern. Ab 1870 gab es Maschinen, die die Herstellung des Akkordeons vereinfachten. Man verwendete Stanzen für die Stimmzungen, Pressen und Schneidemaschinen für die Balgfertigung, Holzbearbeitungsmaschinen wie Fräsen für

die Stimmplatten etc.; Klingenthal, zusammen mit dem thüringischen Gera-Altenburger-Gebiet, wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Weltzentrum der Harmonika-Produktion.

Ähnlich verlief es in Trossingen in Süddeutschland: Matthias Hohner befasste sich seit 1857 mit Mundharmonikas, bald kamen die Handharmonikas dazu. Nach langen Versuchen entstand eine Reihe von Modellen aus circa 200 Bestandteilen in guter Qualität. Um 1907 lag die Jahresproduktion bei etwa 150 000 Instrumenten. Zwanzig Jahre später verließen jährlich Millionen Mundharmonikas und circa 30 000 Akkordeons in über 1200 verschiedenen Modellen die aus einem Zusammenschluss mehrerer Hersteller entstandenen Trossinger Großbetriebe.

In einer Kurzfassung kann man nicht alle bekannten Sondertypen beschreiben, wie die in England besonders beliebte sechseckige Konzertina oder das quadratische Bandoneon, das im sächsischen Chemnitz konstruiert und seit Anfang des 20. Jahrhunderts als typisches Tango-Instrument gepriesen wurde. Die hoch angesehene Fabrik von Alfred Arnold im erzgebirgischen Carlsfeld allein lieferte bis etwa 1945 um die 30 000 Bandoneons nach Argentinien und Uruguay. Es sei hier nur angemerkt, dass es bei diesen Instrumenten keine voreingestellten Akkorde gibt.

Als erster Akkordeon-Hersteller gilt in Italien Paolo Soprani in Castelfidardo. Er kopierte im Jahre 1863 ein Accordion von Demian. 1876 gesellte sich Mariano Dallape in Stradella, südlich von Mailand, als zweiter italienischer Akkordeonbauer hinzu. Nach und nach etablierten sich weitere Kleinbetriebe in der Umgebung; diese etwa 100 Betriebe mit je circa 20 Mitarbeitern erreichten eine jährliche Gesamtproduktion von 150 000 Akkordeons. Im 20. Jahrhundert kamen in vielen Staaten Europas noch weitere Akkordeonhersteller hinzu, so zum Beispiel in der Schweiz, Rumänien, Sowjetunion, Bulgarien, Tschechoslowakei, Finnland und in der Volksrepublik China.

Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hinein in die 1930er Jahre erhielt die Laienmusik wichtige Impulse aus der Jugendbewegung und auch aus der Arbeiterbewegung. Hier erlangten die Mund- und Handharmonikas große Bedeutung. Viele Spieler schlossen sich zu Orchestern zusammen, wobei man Volkslieder, Märsche oder Operetten-Melodien zunächst einstimmig, ab den 1930er Jahren zunehmend mehrstimmig interpretierte. Allein in Deutschland gab es um 1930 Hunderte von Vereinen, welche sich dem Zusammenspiel zumeist einfacher Volksmusik, Tanz- und Unterhaltungsmusik verschrieben hatten.

Zwar ist die Popularität der Handharmonika und mit ihr verwandter Instrumente als Laieninstrument im Vergleich zu den 1930er bis 1950er Jahren etwas zurückgegangen, weltweit gibt es immer noch unzählige Musikschulen und rund 100 Hochschuleinrichtungen, in denen Akkordeon als Hauptfach unterrichtet wird. Heute findet das Instrument Einsatz in der Volksmusik, in verschiedenen Bereichen der Unterhaltungsmusik, aber auch in der Jazzszene und im klassischen Konzertsaal, wo Ausnahmekünstler, wie João Barradas ihr Publikum begeistern und wiederum Neukompositionen und Arrangements für das Instrument anregen und inspirieren.

*Prof. em. Dr. Eszter Fontana promovierte 1993 in Budapest, initiierte und koordinierte verschiedene Forschungsprojekte und verfasste rund 200 Aufsätze über Musikinstrumentenbau. Sie war 1995 bis 2013 Direktorin des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig.*



# Interprète

## Biographie

---

### **João Barradas** accordéon

João Barradas compte parmi les accordéonistes européens les plus reconnus, voguant indifféremment entre la musique classique, le jazz et les musiques improvisées. Il remporte de grands concours internationaux parmi lesquels, à deux reprises, le Trophée Mondial de l'accordéon, le concours international de Castelfidardo ou encore Okud Istra. Figure majeure dans le domaine du jazz, il enregistre pour le label new-yorkais Inner Circle Music et collabore avec Greg Osby, Gil Goldstein, Fabrizio Cassol, Mark Colenburg, Jacob Sacks, Sérgio Carolino ou Pedro Carneiro. Il naît au Portugal à Samora Correia et commence l'accordéon à l'âge de six ans. Étudiant au conservatoire national ainsi qu'à l'école de musique Serenata dirigés par Aníbal Freire, l'un des pédagogues majeurs de l'instrument, il est diplômé de l'École Supérieure de Musique de Lisbonne. Il se forme aussi au contrepoint et à la composition auprès du chef d'orchestre Edgar Saramago et du compositeur Hugo Ribeiro, et se familiarise avec l'improvisation dès l'âge de dix ans. Il prend part à des ateliers et master classes qui lui permettent de travailler avec Mark Turner, Avishai Cohen, Jim Black, Eric Harland, Nir Felder, Carlos Bica, Miguel Zenón, Robin Eubanks, Matt Penman, Stefon Harris et Frank Möbus. Son oreille absolue, sa technique éprouvée et sa facilité de lecture le font vite remarquer au niveau international ce qui lui permet de jouer dans les plus grandes salles de concert aux côtés de personnalités comme Friedrich Lips, Viatcheslav Semyonov, Yuri Shishkin, Richard Galliano, Alexander Dmitriev, Grayson Masefield, Frederic Deschamps, Aydar Gaynullin, Jérôme Richard, Eugénia



João Barradas  
photo: Alfredo Matos

Lima, Mario Stefano Pietrodarchi, Petar Maric, Aude Giuliano, Vitali Dmitriev et Éric Bouvelle. Il parcourt la vaste littérature consacrée à l'accordéon, de la musique de variété des années 1960, 1970 et 1980, aux pièces contemporaines de Sofia Gubaidulina. Très investi dans la transcription et l'écriture d'œuvres pour son instrument, il est d'ailleurs très actif dans le milieu de la musique contemporaine, collaborant avec des compositeurs tels Pedro Carneiro, Nuno da Rocha, Dimitris Andrikopoulos, Vitorino Matono, Jarmo Sermilä, Edgar Saramago, Tuomas Turriago, Joaquim Raposo, Étienne Crausaz, Filipe Melo, André Santos, Jon Hansen, Carlos Azevedo, Carlos Caires et Eugénio Amorim. À dix-neuf ans, il enregistre «Surrealistic Discussion» avec Sérgio Carolino, avant son premier disque solo, en 2017, consacré à des compositions originales d'André Santos, Carlos Azevedo, Carlos Caires, Daniel Davis, Nuno da Rocha et Hugo Ribeiro. Il se produit dans les plus grands festivals de jazz et compte plus d'un demi-million de visites sur sa chaîne Youtube. João Barradas a joué à la Philharmonie Luxembourg la saison dernière dans le cadre du festival atlântico aux côtés du saxophoniste Greg Osby.

---

### **João Barradas** Akkordeon

João Barradas zählt zu den bekanntesten Akkordeonisten Europas, frei navigierend zwischen Klassik, Jazz und Improvisation. Er ist Preisträger internationaler Wettbewerbe, darunter zweimal die Trophée Mondial auf seinem Instrument, der internationale Wettbewerb von Castelfidardo und Okud Istra. Protagonist der Jazzszene, nimmt er für das New Yorker Label Inner Circle Music auf und arbeitet mit Greg Osby, Gil Goldstein, Fabrizio Cassol, Mark Colenburg, Jacob Sacks, Sérgio Carolino und Pedro Carneiro zusammen. Geboren im portugiesischen Samora Correia, begann er das Akkordeonspiel im Alter von sechs Jahren. Seine Studien absolvierte er sowohl am nationalen Konservatorium als auch an der Serenata-Musikschule bei Aníbal Freire, einem der anerkanntesten Pädagogen dieses Instruments. Barradas diplomierte schließlich an der Musikhochschule Lissabons. Darüber hinaus studierte er Kontrapunkt

und Komposition sowie Dirigieren bei Edgar Saramago und Komposition bei Hugo Ribeiro. Seit seinem zehnten Lebensjahr befasst er sich mit musikalischer Improvisation. Im Rahmen von Workshops und Meisterklassen arbeitete er mit Mark Turner, Avishai Cohen, Jim Black, Eric Harland, Nir Felder, Carlos Bica, Miguel Zenón, Robin Eubanks, Matt Penman, Stefon Harris und Frank Möbus. Sein absolutes Gehör und die ausgefeilte Technik verhalfen ihm schnell zu internationaler Anerkennung und führten ihn in die renommierten Konzertsäle, an der Seite von Musikerpersönlichkeiten wie Friedrich Lips, Viatcheslav Semyonov, Yuri Shishkin, Richard Galliano, Alexander Dmitriev, Grayson Masefield, Frederic Deschamps, Aydar Gaynullin, Jérôme Richard, Eugénia Lima, Mario Stefano Pietrodarchi, Petar Maric, Aude Giuliano, Vitali Dmitriev und Éric Bouvelle. Sein umfassendes Repertoire reicht von Varieté-Musik der 1960er bis 1980er Jahre bis zu zeitgenössischen Werken von Sofia Gubaidulina. Barradas setzt sich intensiv für die Erweiterung des Repertoires für Akkordeon durch Transkriptionen und Neukomposition ein und ist aktiver Verfechter zeitgenössischer Musik. Er arbeitet mit Komponisten wie Pedro Carneiro, Nuno da Rocha, Dimitris Andrikopoulos, Vitorino Matono, Jarmo Sermilä, Edgar Saramago, Tuomas Turriago, Joaquim Raposo, Etienne Crausaz, Filipe Melo, André Santos, Jon Hansen, Carlos Azevedo, Carlos Caires und Eugénio Amorim. Im Alter von 19 Jahren spielte er «Surrealistic Discussion» mit Sérgio Carolino ein, vor seiner ersten Solo-CD 2017 mit Originalkompositionen von André Santos, Carlos Azevedo, Carlos Caires, Daniel Davis, Nuno da Rocha und Hugo Ribeiro. Er konzertiert auf den renommierten Jazz-Festivals und kann auf mehr als eine halbe Million Besucher seines Youtube-Kanals verweisen. João Barradas spielte in der Philharmonie Luxembourg zuletzt in der vergangenen Saison im Rahmen des Festivals atlântico an der Seite des Saxophonisten Greg Osby.

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter [www.philharmonie.lu](http://www.philharmonie.lu)



your comments are welcome on  
[www.facebook.com/philharmonie](http://www.facebook.com/philharmonie)

Partenaire automobile exclusif:



Mercedes-Benz

### Impressum

© Établissement public Salle de Concerts  
Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2020  
Pierre Ahlborn, Président  
Stephan Gehmacher, Directeur Général  
Responsable de la publication: Stephan Gehmacher  
Rédaction: Lydia Rilling, Charlotte Brouard-Tartarin,  
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot-Le Nabour  
Design: Pentagram Design Limited  
Imprimé au Luxembourg par: WEPRINT  
Tous droits réservés.



LE GOUVERNEMENT  
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG  
Ministère de la Culture