

Rudolf Frisius

Vinko Globokar und sein Akkordeonstück *Dialog über Luft*

1. Ein Slowene aus Lothringen: Biografische Stationen

1a) Kindheit in Lothringen

Vinko Globokar wurde am 7. Juli 1934 in Anderny (Frankreich) geboren.¹ Er wuchs in Tocqueugnieux² auf – einem Dorf im lothringischen Bergbaugebiet, in dem viele slowenische (und auch polnische) Immigranten als „Gastarbeiter“ lebten. Seine Eltern waren Slowenen. Er selbst beschreibt sich in einem 1994 erschienenen Buch als Mitglied einer typischen Auswandererfamilie:

*Bereits meine Großeltern sind Anfang des Jahrhunderts aus Jugoslawien in die USA ausgewandert, und mehrere ihrer sieben Kinder sind dort geblieben. Es gibt heute viele Globokars in den USA und nur wenige Slowenen.*³

1928 wanderte sein Vater nach Frankreich aus.

Mein Vater hat mit 21 Jahren in Lothringen Arbeit gesucht, um seine Familie in Slowenien, die Bauern waren, zu unterstützen. Er arbeitete im Bergbau. Die Hälfte seiner Kollegen waren ebenfalls Slowenen, die anderen Polen.

Meine Eltern sind 19 Jahre dort geblieben.

*Meine Mutter sprach kaum Französisch, weil sie es nicht brauchte.*⁴

Das Aufwachsen unter slowenischen Einwanderern in Lothringen hat Globokar auch kulturell geprägt:

*Die Slowenen und Polen lebten auf einer kulturellen Insel, mit privatem Theaterspiel, eigenen Kulturveranstaltungen usw. Wenn ein Arbeiter damals krank war, hat die Firma ihn entlassen, und er wurde ausgewiesen. Deshalb haben beispielsweise die Slowenen einen Chor oder eine kleine Theatergruppe usw. gegründet. Veranstaltungen und Feste sollten den Familien der kranken Bergleute helfen. So habe ich als Kind angefangen, Akkordeon zu spielen, im Chor zu singen und, ich glaube schon mit vier Jahren, im Theater mitzuspielen.*⁵

¹ Michael Kurtz: Vinko Globokar. In: Komponisten der Gegenwart, 3. Nachlieferung. München o. J.

² Kurtz: a. a. O.

³ Vinko Globokar im Gespräch mit den Herausgebern. In: Vinko Globokar: Einatmen Ausatmen (Hrsg.: Ekkehard Jost, Werner Klüppelholz), Hofheim 1994 (Wolke), S. 169

⁴ Globokar: a. a. O., S. 169 (s. Anm. 3)

⁵ Globokar: a. a. O., S. 169.

In der Einleitung dieses Buches findet sich eine pointierte Interpretation dieser Erzählung durch den Herausgeber Klüppelholz:

Wer (... Musik und Theater zuerst als Mittel zum Überleben kennenlernte, taugt wenig für den Elfenbeinturm. L'art pour la réalité wurde bald zu Globokars Devise. (...) Wer anders als über familiäres Quartettspiels ins Reich der Töne gelangt ist, hat es freilich leichter, wach und offen zu bleiben und kritische Distanz zu wahren, zumal in der Fremde, in der sich Globokar zeitlebens aufhielt. (a. a. O., S. 7)

Bemerkenswert ist, unter welchen Aspekten sich Globokar an seine Kindheit und an seine ersten kulturellen und musikalischen Erfahrungen erinnert: Er wächst auf als Angehöriger einer Minderheit, in der kulturelle und insbesondere musikalische Aktivitäten nicht nur als Selbstzweck, sondern vor allem auch als Antwort auf unmittelbar persönlich erfahrene gesellschaftliche Probleme und Konflikte sich artikulieren können. In diesem Zusammenhang hält Globokar offensichtlich sein jugendliches Akkordeonspiel für wichtiger als andere musikalische Aktivitäten zur Kinder- und Jugendzeit, über die wir aus anderen Quellen unterrichtet sind:

Michael Kurtz hat darauf hingewiesen, dass Globokar in seinen ersten 13 Lebensjahren, aufgewachsen als Kind slowenischer Eltern, wichtige interkulturelle Erfahrungen hat sammeln können:

Der Vater arbeitete als Bergmann und sang im slowenischen Dorfchor. Globokar hörte slowenische Volksmusik, erhielt Klavierstunden bei einem slowenischen Lehrer – und wurde in der Schule mit der französischen Sprache und Literatur vertraut. Das Spannungsfeld zwischen zwei Kulturen prägte seine Kindheit.⁶

Globokar hat später im Rückblick versucht, den slowenischen Gesang, der er in seiner Kinderzeit kennengelernt hatte, genauer zu beschreiben: als einfache dreistimmige Musik mit terzparallelen Oberstimmen (*ein bißchen mit Tiroler Einschlag*) und einem einfachen *Baß für Tonika und Dominante*.

Kommentierend fügt er hinzu:

Man sagt: Ein Slowene allein weint, zwei Slowenen zusammen singen. Man kann heute noch in slowenischen Kneipen am Samstagabend (...) diesen Gesang hören. (...) Man braucht (...) nicht viel zu üben, um dreistimmig singen zu können.⁷

Die Beschreibung dieser Musik kontrastiert deutlich zu der schroffen und brüskten Klangwelt, die man in vielen Kompositionen Globokars kennenlernen kann. Gleichwohl gehört sie zur Beschreibung des Spannungsfeldes, in dem er aufgewachsen ist und das auch seine spätere musikalische Entwicklung geprägt hat.

1b) Jugend- und erste Ausbildungszeit in Slowenien

1947 zog Globokars Familie in die Nähe von Ljubljana.⁸

⁶ Kurtz: a. a. O. (s. o. Anm. 1)

⁷ Globokar, a. a. O., S. 169-170. Die Beschreibung der Oberstimmung klingt in dem auf deutsch publizierten Interview etwas seltsam und rätselhaft:

Die Lieder haben immer eine Oberstimme als parallele Terz. (S. 169)

⁸ Kurtz: a. a. O. Ferner: Sabine M. Feisst: Vinko Globokar. In: MGG, Neuausgabe, Personenteil Bd. 7, Sp. 106-109

Globokar beschreibt diesen Umzug als Resultat der resignativen Entscheidung eines enttäuschten Emigranten, zum Remigranten zu werden:

*Nach dem zweiten Weltkrieg gingen wir nach Slowenien zurück, der Vater war müde geworden. In Frankreich sah er keine Perspektive mehr und dachte, daß meine Schwester und ich besser in Jugoslawien studieren könnten.*⁹

Auf die Frage, welche Instrumente er damals in Slowenien gespielt habe, antwortete Globokar einige Jahrzehnte später:

Akkordeon und später Posaune im Jazz.

Er hat auch erläutert, warum er vom Akkordeon zur Posaune übergewechselt ist:

Als Schüler wohnte ich in einem Internat, und dort gab es eine Band, wo ich Akkordeon spielte, aber nicht gut genug. Man sagte mir, ich sollte ein Instrument spielen, das sich für Tanzmusik besser eignet, also Trompete.

*Die Band hatte das Privileg, einen eigenen Schlüssel zu besitzen, mit dem man abends aus dem Internat herauskam. Das war ein wichtiger Grund, Musik zu machen. Ich bin zur Musikschule gegangen, habe eine Art Aufnahmeprüfung gemacht und wurde am Ende gefragt: Hast du eine eigene Trompete? Ich sagte nein. Einer der Prüfer, ein sehr alter Mann, der schon halb eingeschlafen war, hatte das mitbekommen. Er sagte, er habe noch Posaunen, und man drückte mir eine Posaune in die Hand. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte ich eine Posaune nur im Kino gesehen. Ich war sehr traurig über dieses Instrument, weil es im Baßschlüssel stand. Ich habe sehr schnell gelernt, es war auch keine Konkurrenz auf der Posaune vorhanden, und ich spielte schon mit 17 Jahren in der Bigband von Radio Ljubljana. Dort verdiente ich mehr Geld als mein Vater, der einen Lastwagen fuhr. Es ist also Zufall, daß ich Posaunist geworden bin. Vormittags besuchte ich das Gymnasium, nachmittags arbeitete ich in der Bigband, und abends übte ich für die Musikschule, um das Studium dort zu beenden.*¹⁰

1c) Ausbildung

Nach Globokars Worten stand nicht von Anfang an fest, dass er Musiker werden wollte, sondern ein Musizieren erst im zweiten Schritt professionalisiert hat:

*Mit 18, nach dem Abitur, wollte ich Physik und Elektrotechnik an der Universität studieren.*¹¹

⁹ Globokar: a. a. O., S. 169

¹⁰ Globokar: a. a. O., S. 170-171.

Es ist aufschlussreich, Globokars unpräzise Angaben mit musikwissenschaftlich „offiziellen“ Konzentraten seiner Biografie zu vergleichen:

1947 kehrte die Familie nach Jugoslawien in die Nähe von Ljubljana zurück, wo Globokar von 1949 bis 1954 am Konservatorium Posaune studierte und als Jazzmusiker in Tanzcombos und Big Bands hervortrat.

(Faisst a. a. O.)

Kurtz (a. a. O.) berichtet überdies, dass Globokar ein Jahr nach Ausbildungsbeginn am Konservatorium, also 1950, *Mitglied des Rundfunk-Jazzorchesters wurde*. Auch dieser Vergleich macht deutlich, wie stark Globokar selbst seine eigene Musikerlaufbahn in ihren sozialen Kontext zu stellen versucht.

¹¹ Globokar: a. a. O., S. 172.

Die instrumentalen Unterrichts- und Studienjahre in Ljubljana konzentrierten sich auf instrumentale Ausbildung und Spielpraxis. Selbst das konnte schon damals zu Konflikten mit etablierten Konventionen und Kräften führen:

Globokar hat sich dann aber doch anders entschieden und in Ljubljana Posaune studiert, bis 1954 etwas geschah, das seinem Lebensweg eine andere Richtung geben sollte:

Da starb mein Posaunenlehrer, ein alter Tscheche, und es war kein anderer Lehrer mehr da. Deshalb gab man mir ein Stipendium, mit dem ich für vier Monate nach Paris gehen sollte, um danach zurückzukehren und eine Professur zu übernehmen.¹²

Aus dem zunächst nur für wenige Monate geplanten Aufenthalt wurden schließlich viele Jahre, in denen die Weichen für eine internationale Musikerkarriere gestellt wurden.

1955, nach fünfjährigem Studium am Konservatorium in Ljubljana und nach eineinhalbjährigem Universitätsstudium, begann Globokar am Pariser Conservatoire Posaune bei André Lafosse zu studieren.¹³

Er blieb auch nach Ablauf seines auf vier Monate befristeten Stipendiums, weil er inzwischen andere Möglichkeiten gefunden hatte, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten:

Zufällig traf ich einen Slowenen aus einer Band, die in amerikanischen Militärclubs spielte. Er war froh, mich zu haben, denn erstens war ich fähig zu improvisieren, und zweitens brauchte er mir nur die Hälfte des Honorars zu zahlen, das er einem Franzosen hätte zahlen müssen. Ich hatte jedenfalls Geld, um weiter in Paris zu studieren. Sehr schnell fing ich an, in Bigbands, in Jazzclubs, in Studios und Musik-Halls zu spielen. Ein Jahr lang habe ich zum Beispiel im „Moulin Rouge“ gespielt.¹⁴

In Paris versuchte Globokar erneut, was ihm in Ljubljana nach eigener Überzeugung noch nicht befriedigend gelungen war: Die selbständige Erstellung von Arrangements. Er suchte nach einem Lehrer, der ihm die dafür nötigen musiktheoretischen Kenntnisse beibringen könnte. Sein Freund Diego Masson empfahl ihm hierfür Privatkurse bei dem Webern-Schüler und Schönberg-Experten René Leibowitz – für Globokar, wie er später erkannte, angesichts

Jazz zu spielen war Anfang der fünfziger Jahre fast eine politische Provokation.

Eines Abends spielten wir mit der Studentenbigband Tanzmusik Der Pianist hatte ein Arrangement von einem slowenischen Volkslied, wo eine Kirche erwähnt ist, gemacht. In der Mitte des Stückes kam der Veranstalter, brach das Ganze ab, die Tänzer gingen nach Hause, und wir haben die Nacht auf der Polizeistation verbracht. Globokars Versuche, selbst Arrangements herzustellen, stießen damals noch an ihre Grenzen, da er sie ohne genügend Kenntnisse in Harmonielehre, Kontrapunkt usw. unternahm. (Globokar: a. a. O., S. 172).

¹² Globokar: a. a. O., S. 171

¹³ Kurtz: a. a. O.

¹⁴ Globokar: a. a. O., S. 172

Auf dem Pariser Conservatoire hat Globokar den Schlagzeuger Jean-Pierre Drouet kennengelernt, der in der Folgezeit für viele Jahre sein musikalischer Partner werden sollte. Beide arbeiteten zunächst als *Jazz- und Music-Hall-Musiker* – in einem Milieu, dem Globokar erst später, nach der Begegnung mit René Leibowitz entwuchs. (S. 175) Aber auch nach Unterrichtsbeginn bei dem Zwölftonexperten Leibowitz (den Kurtz auf 1960, Feisst aber auf 1959 datiert, wobei eine Bemerkung von Globokar, a. a. O. S. 175 vorletzte Zeile, eher für letztere Datierung spricht) gab es noch Jazz-Auftritte. Globokar erwähnt beispielsweise einen skandalumwitterten Auftritt mit Benny Bennet, einer mit ihm befreundeten Sängerin, einem Akkordeonisten, der auch Oboe spielte, einem Kontrabassisten und einem Pianisten. (S. 176)

seiner damaligen Erwartungen *eigentlich die völlig falsche Person*, aber jemand, von dem er dann ganz Anderes lernte:

*Durch ihn habe ich allerdings etwas entdeckt, von dem ich in Jugoslawien nie gehört hatte, nämlich Neue Musik.*¹⁵

Bei Leibowitz studierte Globkar zusammen nicht nur mit seinem Freund Diego Masson (der später als Dirigent Neuer Musik bekannt geworden ist), sondern auch mit einem Musiker, der in späteren Jahren oft sein musikalischer Partner gewesen ist (vor allem bei improvisatorischen Auftritten): Jean-Pierre Drouet. Drouet brachte ihn in Kontakt mit Luciano Berio, was wiederum Globokars Musikerkarriere in eine andere Richtung bringen sollte:

*1964 ging Berio nach Berlin. Er lud mich ein, bei ihm zu studieren, vermittelte mir ein kleines Stipendium, und so habe ich von heute auf morgen das Music-Hall-Leben aufgegeben.*¹⁶

Globokar zeigt seinem Lehrer Berio mehrmals seine damals entstehende Kantate *Voie* für Orchester, Chor und Sprecher. Berios Rat war wichtig nicht nur im engeren musikimmanent-handwerklichen Sinne:

Vieles habe ich von ihm auch über das Verhältnis von Sprache und Musik erfahren.

Andererseits war Globokar damals auch schon in der Lage, eigene Erfahrungen kompositorisch zu nutzen:

¹⁵ Globokar: a. a. O., S. 172 f.

Mit dem Kontrapunktstudium bei Leibowitz war Globokar allerdings nicht zufrieden und setzte diese deswegen bei André Hodeir fort (einem Jazzexperten, *der auch als guter Kontrapunktlehrer galt* (S. 173); als Komponist ist Hodeir 1951, in der Frühzeit der „musique concrète“, mit der kurzen Studie *Jazz et Jazz* hervorgetreten – einer brillanten und witzigen Kopplung von Jazzklängen mit ihren über Lautsprecher wiedergegebenen „Deformationen“; dieses Stücke könnte zum Vergleich einladen mit einigen witzigen kurzen Hörstücken/Hörspielen Globokars aus späterer Zeit, insbesondere die WDR-Produktion *Die gestohlenen Klänge*.

Über den Unterricht bei Leibowitz, der (weniger durch seine Kompositionen als) vor allem durch seine grundlegenden Bücher über die Zwölftonmusik der Wiener Schule und als Dirigent profilierter Schallplattenaufnahmen (z. B. der *Gurrelieder* von Schönberg oder sämtlicher Sinfonien von Beethoven) gekannt geworden ist, hat Globokar sich durchaus lobend geäußert:

Er war ein äußerst netter Mensch, ein strenger Denker mit enormen Kenntnissen und ein guter, systematischer Pädagoge. (...) Er unterrichtete auf der Basis der Harmonielehre von Schönberg, machte aber ständig Exkursionen in die ganze Musikkultur, um Beispiele zu suchen. Daneben gab er ebenfalls Unterricht im Dirigieren. (S. 173, 174). Im Kontakt mit Leibowitz begann Globokar mit der Interpretation Neuer Musik (zunächst Musik von Leibowitz, der damals für eines seiner von vielen berühmten Pariser Interellektuellen besuchten Hauskonzerte *Marihuana* für Vibraphon, Posaune, Geige und Klavier komponierte und dort mit Studenten seiner Kurse aufführte. Leibowitz spielte auch Werke anderer Komponisten (z. B. von Louis Andriessen, Michel Puig und seinem langjährigen Improvisationspartner, dem Komponisten und Pianisten Carlos Roque Alsina) (S. 176) und begann selbst zu komponieren: eine unvollendete Klaviersonate, *Six pièces brèves* für Streichquartett *in der Richtung der Webern-Bagatellen* (1962) (S. 177), ferner *Vibone* für Posaune und Vibraphon (1963, geschrieben für Jean-Pierre Drouet und sich selbst.

In Hauskonzerten bei Leibowitz fand Globokar Kontakt zu führenden französischen Intellektuellen und Künstlern jener Zeit (z. B. *Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Lacan, Masson, der Maler, oder Michel Levis* (S. 173, 175)).

¹⁶ Globokar: a. a. O., S. 173

Ich konnte Voie mit dieser großen Besetzung von drei Orchestern und drei Chören schon so früh komponieren, weil ich viel Erfahrung im Arrangieren hatte. Die Orchestrierung habe ich mehr in der Ensemble-Praxis gelernt, weniger durch Analyse.¹⁷

1d) Kompositorische Orientierung und Entwicklung

Vinko Globokar ist ein Instrumentalist, der erst relativ spät zu komponieren begonnen hat. Seit den 1960er Jahren wurde er als Solointerpret vor allem der *Sequenza V* von Berio bekannt, bevor er dann auch als Komponist internationales Profil gewinnen konnte. Dennoch hat er die Interpretenlaufbahn keineswegs nur als Vorstufe zu seiner kompositorischen Karriere verstanden, sondern beide Rollen, auch in produktiven Wechselwirkungen, weiter zu entwickeln versucht:

Bis heute versuche ich, alle Gebiete des Musiklebens anzugehen, ob als Spieler, Komponist, Dirigent oder Lehrer. Gelegentlich (...) schreibe ich auch über Musik. Ich bin gegenüber der Spezialisierung und dem Denken in Schachteln, das in der heutigen Zeit vorherrscht, ziemlich allergisch.

Ich hatte jedoch einen einfacheren Weg als andere Komponisten, weil mein Posaunenspiel mir viele Türen öffnete. Auf meine Arbeit als Interpret hin hat mir die Erfüllung von Kompositionsaufträgen zugetraut.¹⁸

Im Spannungsfeld von Komposition und musikalischer Praxis hat sich offensichtlich auch Globokars Sensibilität für die Vernetzung beider Bereiche mit gesellschaftlichen Realitäten gesteigert. Dies zeigt sich auch in verschiedenen Stadien seiner kompositorischen Arbeit und in deren (selbst-)kritischer Reflexion – z. B., bezogen auf seine kompositorischen Anfangsjahre, in folgenden Worten:

Bis 1970 habe ich als Komponist versucht, mich der Qualität bereits existierender Modelle anzunähern.¹⁹

¹⁷ Globokar: a. a. O., S. 177

¹⁸ Globokar: a. a. O., S. 177

¹⁹ Globokar: a. a. O., S. 177

Diesem Satz geht folgende Konkretisierung voraus:

*Ich war damals begeistert von Stockhausen, Boulez, von Berio, Kagel, Nono, mit Maderna war ich befreundet. Die Kooperation des Instrumentalisten Globokar mit dem Komponisten Stockhausen war nicht problemlos. Seine Version von Stockhausens *Solo* für (variables) Melodieinstrument fiel so aus, dass Stockhausen schließlich in der Schallplattenproduktion die Anreicherung der Aufnahme durch eine Tonbandzuspielung (mit einem Ausschnitt aus der 2. Region seiner Tonbandmusik *Hymnen*) für angezeigt hielt (was allerdings auch mit der Konzeption von Komposition und Partitur und mit – auch anderwärts bei ihrer Realisation aufgetretenen – technischen Problemen zusammenhängen könnte.*

Größere Schwierigkeiten gab es bei Aufführungen von Stockhausens Textkompositionen *Aus den sieben Tagen*. Globokar war hier mit der Rollenverteilung zwischen Komponist und Interpret nicht zufrieden und ließ sich in unter seiner Mitwirkung entstandenen Schallplattenaufnahmen nicht namentlich, sondern nur als „Anonymus“ nennen; die hier aufgetretenen Probleme hat Globokar später auch in theoretischen Reflexionen über Improvisation weiter verfolgt (z. B. in dem bereits häufig zitierten Buch *Einatmen Ausatmen*).

In der Folgezeit rückte die kritische Auseinandersetzung mit vorhandenen Konzeptionen Neuer Musik und mit deren inhaltlicher, gesellschaftskritisch reflektierter Positionsbestimmung stärker in den Vordergrund. Globokar hat dies später so beschrieben:

Es war zu Beginn der 70er Jahre, als ich an der Autonomie des Klanges zu zweifeln begann. Bis dahin hatte ich, wie die meisten anderen auch, musikalische Parameter strukturiert, kombiniert und Töne organisiert, habe gewissermaßen kristalline Objekte entworfen. (...)
Gerade weil ich in jener Zeit sehr viel am und mit dem Instrument, mit Elektronik und im improvisatorischen Bereich experimentiert habe, bemerkte ich den Identitätsverlust dieser Töne:
das Material begann für mich gewissermaßen grau zu werden.
Es war eine sehr turbulente Periode, eine Zeit des Wandels, ich der ich mich intensiv mit Adorno und Carl Gustav Jung auseinandergesetzt habe.
Das Resultat war die Erkenntnis, daß die Existenz eines Werkes von einem Background geprägt wird, der außerhalb des abstrakten Klanges liegen muß.
Seither beziehe ich meine Motivation, Musik zu machen, nach Ideen zu suchen um weiterarbeiten zu können, nicht mehr aus dem Innermusikalischen, sondern aus Fragen, die den Menschen und die politischen, existentiellen oder sozialen Konflikte der Gesellschaft betreffen;
erwähnen möchte ich als Beispiele die Emigration oder den Widerstand (...).
Die jeweils gewählte Thematik ist beim Komponieren immer präsent, sie dient mir als Stimulanz, diktiert die Auswahl des Materials oder die Auswahl adäquater Techniken und beeinflusst natürlich die Form des Geschehens.²⁰

Diese Auffassung wendet sich nicht gegen bestimmte Techniken und Stile, sondern sie betont lediglich die Ansicht, dass deren Fragestellungen erst im Kontext übergeordneter, musikübergreifender Aspekte sinnvoll werden können. Dies kann auch in (für die Denkweise des Komponisten charakteristischen) Antworten Globokars auf Fragen nach speziellen stilistisch-ästhetischen Phänomenen deutlich werden, wie wir sie beispielsweise einer Stellungnahme zu den viel diskutierten Tendenzen der *Reduktion* entnehmen können:

Ich habe kein Interesse, ein Werk zu komponieren, das allein auf der Strukturierung musikalischer Parameter beruht, auf der Kontrolle der klanglichen Dichte oder auf der Reflexion über die musikalische Zeit,

²⁰ Donaueschinger Musiktage 1995, Programmheft S. 120. Der Text (Interview Armin Köhler – Vinko Globokar) findet sich auch im booklet des bei col-legno erschienenen Dokumentar-CD-Albums der Donaueschinger Musiktage 1995 col legno WWE 3 CD 31 898, CD 1 take 3). Er dient als Kommentar zu der am 22. 10. 1995 in Donaueschingen uraufgeführten, 1994/95 entstandenen Komposition *Masse, Macht und Individuum* für Orchester und vier Instrumentalsolisten, in die (adaptiert, z. B. durch Fragmentierungen, Interpolationen und Überlagerungen) vier 1994 entstandene Solostücke eingearbeitet sind: *Dialog über Luft* für Akkordeon, *Dialog über Wasser* für akustische und elektrische Gitarre, *Dialog über Feuer* für Kontrabass, *Dialog über Erde* für Schlagzeug. (Angaben laut Werkkatalog Ricordi; die Partituren der Solostücke und des Orchesterstückes sind bei Ricordi verlegt.)

wenn dies nicht stimuliert oder notwendig gemacht wird durch eine Frage oder ein Thema, die von ihrem Wesen her außerhalb der Musik angesiedelt sind.

Es ist diese Idee außermusikalischer Charaktere, die die Notwendigkeit diktiert, dieses Instrument zu verwenden oder sich jene räumliche Konstellation vorzustellen.

Alle kompositorischen Entscheidungen werden von jenem Thema diktiert, sei es literarisch, gesellschaftlich, politisch, psychologisch oder sogar utopisch.²¹

Wer sich mit Globokars Lebensgeschichte, mit seiner interpretatorischen und kompositorischen Arbeit, mit seinen musikalischen und musikübergreifenden Ansichten auseinandersetzt, kann verstehen, wie bedeutsam es ist, wenn dieser Komponist als wichtiger Exponent Neuer Musik sich einem Instrument zuwendet, das er einerseits schon in jungen Jahren selbst gespielt hat und das andererseits besonders stark geprägt ist von seinem traditionsbedingten gesellschaftlichen Stellenwert und von dessen radikaler Veränderung im Kontext der Entwicklung Neuer Musik: dem Akkordeon.

²¹ Vinko Globokar: Ansichten zur Reduktion. In: Peter Niklas Wilson: reduktion. zur aktualität einer musikalischen strategie. Mainz 2003, S. 81

2. Dialog über Luft: Sujet und Kompositionstechnik

2a) Zum Titel

1994 schrieb Vinko Globokar die Komposition *Dialog über Luft* für Akkordeon. Die Uraufführung fand am 27. 8. 1994 in Rümlingen (Schweiz) statt. Im Werkverzeichnis des Ricordi-Verlages steht das Stück im Kontext mit drei anderen Solo-Kompositionen, die ebenfalls 1994 entstanden sind:

- *Dialog über Feuer* für Kontrabaß

(Uraufführung am 23. 4. 1995 auf den Wittener Musiktagen)

- *Dialog über Erde* für Schlagzeug

(Uraufführung auf dem Festival of Barossa (Australien) am 2. 10. 1994)

- *Dialog über Wasser* für akustische und elektrische Gitarre

(Uraufführung im WDR Köln am 26. 3. 1994)

Für die vier, den vier antiken Elementen zugeordneten Solostücke werden ziemlich ähnliche Aufführungsdauern angegeben:

Feuer	/	Kontrabaß	13 Min
Erde	/	Schlagzeug	10 Min
Luft	/	Akkordeon	9 Min
Wasser	/	Gitarre	10 Min

Im Programmtext des Komponisten heißt es:

Dialog über Luft

ZIEHEN/DRÜCKEN

oder

EINATMEN/AUSATMEN

oder sogar

GEBEN/NEHMEN

Kleines Drama zwischen zwei sich ergänzenden Aktionen.

Bewußt oder unbewußt verschlingt man täglich

Informationen auf allen Gebieten,

dann spuckt man diese Mischungen, wenn nötig transformiert, wieder aus.²²

Zusätzlich zu diesem kurzen Einführungstext des Komponisten ist noch eine weitere Programmnotiz abgedruckt, in der Werktitel und Instrument mit dem Hauptinstrument des Komponisten, der Posaune, in Verbindung gebracht werden:

²² Programmtext Globokars zu: 15. musik-biennale. internationales fest für zeitgenössische musik. Sonnabend 11. März 1995, 22.00 Uhr Konzerthaus Berlin, Kammermusiksaal.

Teodoro Anzellotti, der Widmungsträger des Stückes, spielte Globokars Kompositionen zu Beginn seines Solokonzerts. Anzellotti ist der derzeit führende Akkordeonsolist im Bereich der Neuen Musik. Für ihn komponierten u. a. Luciano Berio, Heinz Holliger, Klaus Huber, Mauricio Kagel, Dieter Schnebel, Younghi Pagh-Paan, Rederic Rzeski und Wolfgang Rihm. Auch das im Haupttext folgende Zitat findet sich unter den Programminformationen dieses Konzerts.

*Die Posaune braucht den Atem,
tönendes Leben muß ihr erst eingehaucht oder eingeblasen werden.
Das Akkordeon ersetzt die Puste durch den Balg.
Der saugt Luft an, gibt Luft von sich und atmet ein oder aus,
je nachdem wie er traktiert wird,
gedehnt bis zur Faltenlosigkeit
oder gepreßt bis zur Unsichtbarkeit seiner Falten,
dazwischen gibt es eine Vielfalt von Nuancen des Hin und Her.*

Weitere Angaben des Komponisten zu diesem Stück und zu den drei mit ihm verbundenen Stücken für andere Soloinstrumente finden sich im Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1995. Dort kam (im Abschlußkonzert, das am Sonntag, den 22. 10., um 17:00 Uhr in der Baar-Sporthalle begann) ein 40minütiges Werk Globokars zur Aufführung, in das Interpeten für die genannten 4 Solostücke solistisch integriert waren: Magnus Anderson, Gitarre; Teodoro Anzellotti, Akkordeon; Jean-Pierre Drouet, Schlagzeug; Stefano Scodanibbio, Kontrabaß. Im Gesamtkontext des Werkes mit dem Titel *Masse, Macht und Individuum* repräsentieren die 4 Solisten nach den Worten des Komponisten *die Individuen, aber zugleich auch den Kern eines Kollektivs.*²³ Die Partien der 4 Solisten sind Adaptionen der – als Einzelstücke aufführbaren – Solostücke über Feuer, Wasser, Luft und Erde. Jedes dieser 4 Stücke beschreibt der Komponist als Dialog zwischen verschiedenen Prinzipien, z. B. das Akkordeonstück folgendermaßen:²⁴
Das Dialogisieren des Akkordeonspielers wird durch das Ziehen und Schließen des Balgs zum Ausdruck gebracht. Jede der beiden Zugrichtungen symbolisiert ein anderes „Ich“. Einer gibt, der andere nimmt. Da jeder der Spieler dieses Prinzip konsequent durchhält, entsteht vielleicht der Eindruck einer gewissen Schizophrenie, einer Person, die zweigeteilt ist, die zweifelt.

Ziehen und Schließen des Akkordeonbalgs vergleicht Globokar hier mit dem Ein- und Ausatmen, wie wir es nicht nur beim Spielen von Blasinstrumenten oder bei stimmlichen Artikulationen finden können, sondern auch – im wörtlichen oder im übertragenen Sinne – in der täglichen Erfahrung:

²³ Programmheft Donaueschinger Musiktage 1995, S. 111.

²⁴ Programmheft Donaueschinger Musiktage 1995, S. 112

Einatmen oder Ausatmen als Nehmen oder Geben.
Damit hat Globokar, seinem eigenen ästhetischen Anspruch gemäß,
ein musikübergreifendes Thema für sein Akkordeonstück gewonnen –
ein Thema, das sich dann besonders sinnfällig auch
im Dialog zwischen mechanisch und organisch in Schwingung versetzter Luft,
zwischen Akkordeonbalg und menschlichem Atem,
zwischen instrumentalen und vokalen Aktionen des Solisten konkretisiert.
Dieser Gegensatz kann schon beim ersten Hören des Stückes
in seinem Formverlauf sinnfällig werden.

2b) Instrument und Stimme, Clustermassen und Melodie: Pole des Formverlaufes

(hierzu folgende Notationen: Anfänge der Formteile A – F)

Der *Dialog mit Luft* beginnt als reguläre Instrumentalmusik –
mit Spielfiguren des Akkordeons
(allerdings in schroffer Antithese zum traditionellen Akkordenspiel:
mit raschen und dichten Cluster- und Akkordballungen,
die eine extreme Virtuosität neuer Art verlangen).

Verschiedene virtuose ***Geräusch- und Tonkaskaden***
folgen im raschen Wechsel zunächst *pausenlos* aufeinander (Teil A),
dann unterbrochen mit *Zwischenpausen* (Teil B: Zäsuren nach – in
charakteristischen *Tonbewegungen* gestalteten - Takten oder Taktgruppen, mit
Schritt für Schritt sich verlängernden Pausendauern).

Im Zentrum des Stückes (Teil C) meldet sich der Solist plötzlich
mit seiner ***Stimme***: mit markanten Stimmlauten, die das Instrument
vorübergehend in den Hintergrund drängen, zum Resonator degradieren
(oder auch, etwas später, zum Synchron-Imitator: Clusterbrocken als Gelächter).
Die Ereignisse erscheinen hier weitgehend reduziert
auf vereinzelte, geräuschhafte *Impulse*.

Ein Wendepunkt kündigt sich am Schluss dieses Formteils an,
wenn erstmals gleichzeitig mit einem kräftigen Stimmlaut (Vokal-Impuls)
ein Akkord gespielt wird:
Das Instrument meldet sich zurück.

Danach (in Teil D) setzten konventionelle,
allerdings in seltsamer Schizophrenie verfremdete *Spielfiguren* ein:
Konventionelle akkordische Begleitfiguren
(in unregelmäßigen Wechseln zwischen Zweier- und Dreiertakt: *UM-TA(-TA)* -
gleichsam karikierende Reminiszenzen eines Komponisten,
der schon in jungen Jahren Akkordeon gespielt hat).
Gleichzeitig setzt eine widerspenstige Oberstimme ein:
mit zunächst stockenden, dann kräftig dissonierenden Tönen
(später wirkt es nicht weniger befremdlich, wenn dann plötzlich doch

ein paar konventionelle Dreiklänge dazwischen geraten). Die groteske Spannung zwischen Melodie und Begleitung führt schließlich zu einer furiosen Steigerung, auf deren Höhepunkt nochmals die Stimme zum Instrumentalspiel hinzutritt: Der Solist hat sich warmgespielt und feuert sich weiter an sogar mit dem Klang der eigenen Stimme, bis im Wetteifer von *Instrument und Stimme* ein neuer Wendepunkt erreicht wird: Ein dichter Cluster, auf dem die Musik steckenbleibt.

Dieser breite Cluster markiert ein *Extrem* der spieltechnischen Möglichkeiten, gleichzeitig als Physiognomie des folgenden Formteils (Teil E):

Alle Töne gleichzeitig.

Extreme, den gesamten *Tonraum* absteckende Klanggebilde erscheinen hier in verschiedenen Gestalten:

- zunächst dicht und massiv in markanten, knappen Akzenten (2mal);
- dann kräftig ausgehalten bis zum jäher Stop durch ein (Körper-) *Geräusch* (wütendes Aufstampfen, beim zweiten und dritten Mal verstärkt durch Rufe: kräftig – etwas schwächer; trotz dieser Abschwächung erklingt der nächste Cluster dann sehr leise, gleichsam eingeschüchtert)
- radikal ausgedünnt: übrig bleiben nur noch extreme Töne – sehr tief (lang und leise, ableitend), sehr hoch (kurz und kräftig) (später erscheint diese Figur auch quasi umgekehrt, mit kurzem tiefem und langem hohem Ton)

Nachdem die Musik sich bis in extreme Konstellationen hineingesteigert hat, finden sich dann im Schlussteil (Teil F) erstmals Rückgriffe auf zuvor Gehörtes, die sich gleichsam in einer *Collage* mit Altem und Neuem verbinden:

Extreme Klangsignale (aus Teil E) erklingen im Wechsel mit Fragmenten aus anderen Teilen - zunächst aus dem Anfangsteil, später auch aus anderen Teilen, schließlich auch mit neuen Einsprengseln, die sich Schritt für Schritt in klare *Melodiefiguren* verwandeln (allerdings stark verfremdet sind: in einem jämmerlich winselnden Klangbild, bewerkstelligt durch extrem rasche Balgwechsel, durch bellow shaking) und die danach in der Tiefe verschwinden.

Der Gesamttablauf des Stückes präsentiert sich im originellen Wechselspiel zwischen verschiedenen Ton- und Geräuschkonstellationen, Spiel- und Klangtechniken, zwischen Bekanntem und Unbekanntem, zwischen scheinbar Chaotischem und deutlich Geformtem, zwischen streng Strukturiertem und assoziationsträchtig Aufgebrochenem: als Artikulation unorthodoxer Vielfalt im Spiegel eines instrumentaltechnisch und assoziationsträchtig vielseitigen Instruments.

Kommentar zu den folgenden Notenbeispielen:

I. Anfänge der in der Partitur markierten Formteile A-E:

A Aggregate - B Klänge in Bewegung

C Instrument und Stimme

D UM-TA(-TA): Verfremdete Harmonie- und Rhythmusklischees - E Extreme

F Von der Collage zur verfremdeten Melodie

II. Genese der abschließenden Melodie (in Teil F):

a) Vorformen (vor Teil F); b) Gestaltbildung und c) Tonstruktur (in Teil F)

I. Die Formteile

Teil A (Anfang, Takte A1 – A 9)

5 Takte und anschließender Zäsurtakt (ausgehaltener Akkord),
anschließend Beginn einer neuen Taktgruppe.

Rhythmische Grundstruktur der Takte

(Unterteilungen der Zählzeiten / Zeitraster, gemessen in kleinsten gemeinsamen Einheiten):

oberes System 8-6-5-7, unteres System Permutation des oberen: 7-5-8-6)

Die Takte im Einzelnen (taktweiser Wechsel der Konstellationen und Bewegungstypen):

1. Taktgruppe:

Schritt für Schritt von komplexen Geräuschbewegungen (A1) zum stehenden Akkord (A5)

- A1: Cluster

glissandierende Cluster über springenden Clustern

(unteres System Ende: 3töniger Minicluster als Vorbereitung des folgenden Taktes)

- A2: Dreitonakkorde in Zickzackbewegungen

gespreizte Dreitonakkorde (relativ weite Tonabstände) (oberes System)

clusterartig zusammengepreßten Dreitonakkorden (relativ enge Tonabstände) (unteres System)

OBERES SYSTEM: Akkorde in Repetitionsgruppen und verschiedenen Lagen:

- höhere, weite Lage: 2x sehr hoch – 4x deutlich tiefer – 3x etwas tiefer

- Übergang: Lagenwechsel (2 abwärts führende Akkorde)

- tiefere, weite Lage: 3x mittelhoch – 4x tief – 2x hoch

- höhere, enge Lage: 3x relativ tief – 1x Mittellage – 2x hohe Lage

(Varianten: Quart-Tritonus oder Tritonus-Quart; Tritonus-Quinte oder Quinte-Tritonus;
verwandt durch Spiegelung oder oktavversetzte Töne)

UNTERES SYSTEM: auf- und abspringende Akkorde

reduzierter Tonvorrat: a-h-c-d-e-f-gis wie in harmonischem Moll,

aber ohne tonale Funktionalität

abschließender Zweiklang als Vorbereitung auf den folgenden Takt

- A3: Dreitonakkorde in sich kreuzenden Bewegungen (von oben abwärts – von unten aufwärts)

- A4: Spiegelform zu A3 (von unten aufwärts – von oben abwärts)

- A5/A6 Anfang: Pendelbewegungen in fixen Lagen

- A6 Fortsetzung: dichter Zäsurakkord

2. Taktgruppe (Anfang): Schritt für Schritt zunehmende Beweglichkeit

- A6: Überlagerung gleicher Bewegungstypen

springende Akkorde, Lagenwechsel im Zickzack (glissandierend über fest)

(erste Andeutung der im Schlussteil dominierenden Zwölftonreihe: akkordisch versteckt)

- A7: Überlagerung verschiedenartiger Bewegungstypen

Zweiklänge in Läufen (abwärts) über Dreitonakkorden (pendelnd)

- A8: Im Zickzack wechselnde Überlagerungen verschiedener Bewegungstypen

Triller über (zwei- oder viertönigen) Akkorden (oben-unten wechselnd je Zählzeit)

Teil B

- B1: melodisch klare Darstellung der Zwölftonreihe in 2 auseinanderstrebenden Bewegungen.

ruhig aufsteigend im Tremolo über absteigend mit Repetitionen

1 Achtel Pause

- B2: absteigende über aufsteigende Zweiklänge – Zäsurakkord

- B3: Tremolando-Tongruppen mit Zwischenpausen (gebildet aus der Zwölftonreihe)

2 Achtel Pause

- B4: Kurze Akkorde über Läufen – längerer Zäsurakkord
- B5: langer Ton (abgeleitend), vorher und hinterher je ein kurzer Akkord (tief/eng, hoch/etwas weiter)
3 Achtel Pause

- B6: rasche Staccati – Zäsurakkord
- B7: Tremolo Unisono – kurze Tongruppen
4 Achtel Pause

- B8: Triller – Zäsurakkord
- B9: Lauf (Zwölftonreihe, schließend mit Zweiklang) über Triller
5 Achtel Pause

- B10: Tremolo – Zäsurakkord (Töne enger zusammengepresst als zuvor)
- B11: überlagerte Tongruppen
6 Achtel Pause

- B12: Terztremolando – Zäsurakkord (Töne noch enger zusammengepreßt)

Übergang von Teil B zu Teil C

Reduktion auf 2 Töne (Triller), 1 Ton (Tremolo)
Stimmlaut als Stoppsignal (mit „atmemdem“ Instrument als Resonator)
verschiedene Rufe und Gesten
Wechsel zwischen Impuls, Aushalten, Erstarren
mündend in Gelächter, das gleichzeitig vom Akkordeon nachgeahmt wird

Teil D

rhythmisch-harmonisch verfremdete Melodie
über metrisch verfremdeten Akkordmustern:
3x hoher Oktavklang über wechselnden tonalen Begleitmustern: 2+2+3+2+2, 3+3+2+3,4x
anschließend Schritt für Schritt harmonische Verfremdung der Melodie mit Dissonanzen
2 2klänge, 2 Dreiklänge, 2 Vierklänge, ein Cluster als Zäsurakkord;

Auflösung der Melodietöne in Trillern (mit zunehmend größeren Triller-Intervallen)

Übergang von Teil D zu Teil E

Extreme Harmonik: Übergang in dichte Cluster mit letzten Begleitmustern (C-Dur) –
Stop im Cluster-Impuls – ausgehaltene Cluster, abgestoppt (Stampfen, Rufen) –
Extrem reduzierte Melodik: Wechsel sehr tief/abgeleitend, lang, leise – sehr hoch kurz, laut (mit Stampfakzenten)

Teil F

- F1: extremer Tonwechsel wie in E
- F2: Cluster wie in A1
- F3: wie F1 (rondoartige Wiederkehr)
- F4: sich kreuzende Akkordbewegungen wie A3
- F5: wie F1
- F6: Triller und Akkorde/Akkordgruppen im Überlagerungswechsel wie A9
- F7 und F8: aus D (Stocken der verfremdeten Melodie auf leicht unregelmäßig repetiertem Akkord)
- F9: varierter Tonwechsel aus e: hoch lang – tief/abgeleitend kürzer
- F10: absteigende 2tonakkorde über pendelnden 3tonakkorden wie A8
- F11: wie F9
- F12: erstmals 12tonreihe; Melodie, verfremdet mit bellow shaking hoch, rasch, extrem laut
(wird später Schritt für Schritt tiefer, langsamer und leiser)
- F13: Läufe über repetierten Clustern wie A14

II. Vorstufen der Zwölftonmelodie

1. A17: zweischichtig, lange Töne unter Tongruppen

(1, 2-5; 6, 7-12: ges, a-f-b-as; g, cis-d-e-h-dis-c – 2 krebsymmetrische Reihenhälften)

2a. B1: absteigend 1-2-3-5-7-9-11-12 unter aufsteigend 4-6-8-10

2b. B3: überlagert werden zunächst die ersten vier, dann die restlichen Töne,
aus der Umkehrung: a-ges-b-f g-as-d-cis-h-e-c-dis

2c. B9: 1-4 und 7-10 als Lauf, 5 und 6 als Triller, 11 und 12 als abschließender 2klang

2c. B10: Aufteilung der Reihe auf 2 Stimmen

III. Auf- und Abbau der Zwölftonmelodie:

Verlauf (Rückentwicklung) – Reihenstruktur

Fragmente (zunächst durch Einschübe unterbrochen, dann ununterbrochen aufeinander folgend –
Schritt für Schritt tiefer, langsamer, leise, mit Schluss-Diminuendi in den letzten Phasen, endend in tonlosen
Klappergeräuschen

Durée: 9'

Vinko Globokar

DIALOG ÜBER LUFT (1994)

pour accordéon

dédié à Teodoro Anzellotti

A

♩ = 60-70
fff sempre
3

B

♩ = 60-70
fff sempre
3

4

5

D $\text{♩} = 156$ (minimum)

17

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a percussion line at the bottom. The vocal line includes notes with slurs and dynamic markings like *voce* and *Ho*. The piano line features chords and melodic lines with dynamic markings such as *M*, *m*, and *f*. The percussion line includes a snare drum part with a *sub* (suboctave) marking and a *gliss* (glissando) marking. A box labeled 'E' is present above the piano staff. Measure numbers 19 and 20 are indicated.

R 2672

8

Handwritten musical score for the second system, continuing from the first. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a percussion line at the bottom. The vocal line includes notes with slurs and dynamic markings like *f* and *ff*. The piano line features complex chords and melodic lines with dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. The percussion line includes a snare drum part with a *gliss* (glissando) marking. A box labeled 'F' is present above the piano staff. Measure numbers 21 and 22 are indicated. The tempo marking *♩ = 60-70* is present at the beginning of the system.

①

fff
sempre

7

gliss.

3 4 5 2
1 2 3 4 5

6

6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1
7 8 9 10 11 12

②

fff
sempre

(a) 4 3 5

5

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

(b) 7 6 5

1 II III IV V VI VII VIII IX XXI XII

(c) 6

tr

1 2 3 4 5 6

(d) 6

I

II

III

abwärts - aufwärts

Tonumfänge:
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥
 (1) / / / / (24-2)

abwärts - abwärts

12-3 12-5

① ② ③ ④ ⑤ ⑥