

A man with a beard, wearing a white long-sleeved shirt and blue jeans, is sitting on a light-colored floor. He is looking towards the right. Next to him is a black accordion with a carrying strap. The background is dark with a horizontal light source.

THE
ACCORDION
ALBUM

**NIKOLA
DJORIC**



Johann Sebastian Bach (1685–1750)

"Italian Concerto" BWV 971

- | | | |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | [without tempo designation] | 04:13 |
| 2 | Andante | 03:59 |
| 3 | Presto | 04:00 |

Domenico Scarlatti (1685–1757)

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | Sonata in E Major, K.380 L.23, Allegro | 05:37 |
| 5 | Sonata in E Minor, K.98 L.325, Allegrissimo | 03:23 |
| 6 | Sonata in E Major, K.135 L.224, Andante Commodo | 04:29 |

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sonata in A Minor, K 310

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 7 | Allegro maestoso | 09:12 |
| 8 | Andante cantabile con espressione | 08:04 |
| 9 | Presto | 03:07 |

César Franck (1822–1890)

- | | | |
|----|---------------------------|-------|
| 10 | "Pastorale", Op.19 FWV 31 | 07:33 |
|----|---------------------------|-------|

"L'ACCORDÉON, DIT SOUFFLET A MUSIQUE. – Up to now there has been no law which allows for the killing of people playing this instrument, but the hope remains that such a law will soon come to existence." With this consciously exaggerated title Honoré Daumier provided a caricature of his five-prints-set *Études musicales*, which was first published in *Journal Amusant* in December 1865. The caricature shows a bourgeois man playing billiards in a salon, while saying those words to a "noisy" working-class accordionist. Besides the obvious criticism of the bourgeoisie through the example of an everyday scene, the reputation of the accordion in the 20th century is also depicted. It was seen as an instrument for the average working population without any high artistic claim. Even in the 1954 edition of Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, one of the most important music encyclopedias, it describes the accordion as the instrument with "quite the most unpleasant musical sound ever". Truly, for a long time it was characterized by an ambivalent fame and although it gained worldwide popularity in wide sections of the population, in art music, it established itself very slowly. Indeed, one has to look closely to find an accordion in the instrumentation of works by "great" composers.

There are various reasons for this situation that can be traced back to the day of the accordion's creation. On 23 May 1829, the Viennese instrument maker Cyrill Demian and his two sons obtained the patent for the invention of an accordion. In the patent Demian explained the reasoning behind the name as: "Each key features the sounding of two different chords, thus there are twice as many chords as keys to hear; expanding the bellows while pressing a key produces one chord and contracting the bellows while pressing the same key produces another." Demian's invention was accompanied by several predecessors and parallel emergences that belonged to the family of harmonicas and free reed instruments, respectively. However, due to several

characteristics, such as the movement of the bellows while pressing the keys for the production of an airflow (which causes the reeds to vibrate and thus produce sound) – Demian's instrument can be seen as the origin of today's concert accordion. Furthermore, the construction was the reason for its rapid success. Due to the easy handling and the possibility to act as both accompaniment or melody and solo instrument, amateur music lovers found the accordion very attractive. Moreover, for accordion players, comprehensive music knowledge was not a basic requirement, since the keys were numbered and a range of literature provided numerals instead of notes and signs for the direction of the bellows. The low-priced production, robustness, and convenient size predestined the instrument for dispatch. Starting in Vienna, an important junction for the production and distribution of instruments, Demian's model found its way to a broad group of buyers all around the world. In many places instrument manufacturers focused on optimizing the accordion for individual needs and thus advanced the technical development and the variety of the instrument.

Between amateurs, the accordion, especially in the field of dance and folk music, quickly became popular. In art music, however, only a few compositions were written for related harmonica instruments. Louise Reisner, daughter of an instrument maker, caused some sensation in Parisian concert halls and salons, when she promoted her father's accordion model and teaching books through her playing. Her composition *Theme varie tres brillant pour accordeon methode Reisner* from 1836 is probably the first that was ever written for a harmonica instrument. There was no lack of talented instrumentalists and concerts were appreciated even in important music centers. Instead, the real problem was the repertoire which mainly consisted of modest works primarily intended for entertainment purposes. As for the songs, dances, marches, arrangements and

paraphrases of famous melodies from operas, a successful and punctual recital was more important than the musical quality of the pieces. When the accordion or a related instrument found use in a work of a competent composer, it mostly served for the display of a specific milieu or atmosphere. Thus, Pyotr Tchaikovsky included a quartet of byans, an East European form of the accordion, in the third movement Scherzo burlesque of his *Orchestral Suite No. 2 in C Major*, Op. 53 – ad libitum, notabene. The true reasons for this disinterest are a matter of conjecture. Possibly, its reputation as an amateur instrument made it unattractive to professional musicians. The technical limitation and the penetrative sound could have been reasons too.

The situation changed around the time of World War I. By that time, the instrument had achieved enormous technical progress. It was able to be played chromatically and in all keys and could reach the musical possibilities of keyboard instruments such as the organ or the piano (in the space of a tonic frame). Instrument manufacturers, such as Hohner, had considerable influence on this development as they stood up for a better image of the accordion. They supported the founding of orchestras, engaged themselves in the publication of works and teaching of material, initiated educational institutions for teachers and promoted performances for concerts and radio broadcasts. Most notably, they placed composition mandates. In 1926 Ernst Hohner, the head of the firm at the time, approached Paul Hindemith and asked him for an accordion composition. Hindemith refused but recommended Hugo Herrmann, who took up the challenge despite his lack of experience. The result was *Sieben neue Spielmusiken* from 1927. This was not only the first original composition for accordion, but also the milestone for the accordion's raising popularity in the 20th-century classical music scene. The Nazi era caused another regression, since the regime proceeded with repressive measures against modern

music, which they vilified as “entartet” (degenerated). However, after the end of World War II the stylistic development of music and the accordion resumed. More and more composers appropriated and expedited its specific sound and playing possibilities. Along with contemporary composers, it is thanks to numerous other instrumentalists that broad audiences continue to listen to the accordion in the field of art music. One of these outstanding instrumentalists is the Serbian accordionist **Nikola Djoric**. For his debut album, he deliberately settled on a classical repertoire of works for keyboard instruments. In doing so, he was not only able to dispel former preconceptions but also presented the manifold possibilities of the accordion with works in a new style of sound.

I have the feeling that lots of people see the accordion as a folk music instrument, or at least are quick to make that association when they get asked about it. For me the classical, artistic side of the instrument is very important. The pieces I have recorded have been in my repertoire for quite some time. Of course, they were not originally written for the accordion, however, it is important to mention that they are not transcriptions or arrangements. I have played all compositions on the basis of the original notes. In my work the highest priority is to honor the work of the composers; to understand their music, their imagination, their message, and to search for the truth behind the notes and pass it on to the audience. Their works are like icons in the dark and the interpreter creates only a light to illuminate them for the audience. The accordion radiates a light different from that of the piano or the organ, and thus, the listener may discover new shades in that image.

Johann Sebastian Bach dedicated his *Concerto nach Italienischem Gusto* (Concerto in the Italian style), the *Italian Concerto in F Major, BWV 971*, to "Denen Liebhabern zur Gemuths-Ergötzung" (the admirers for their delight of temper). Together with the *Overture in the French style, BWV 831*, the work was published as the second part of his *Clavierübungen* (keyboard practice) in the year 1734. As with the previous publication, neither the dedication to the "admirer" nor the title "practice" could hide the fact that – more than the first part – both works are technically and musically demanding. With both genres Concerto and Suite, the overture, Bach used represents of the prevalent styles of his time and combined them with his own counterpoint. He learned about the Italian style, which is especially characterized by the ritornello form and the concertante style, shortly after its dissemination north of the Alps around 1705. For the *Italian Concerto*, Bach intended a "Clavicymbel mit zweyen Manualen" (harpsichord with two keyboards) as the instrument, which would imitate the alternate play of an orchestral composition with a ritornello form, solo and tutti parts.

Domenico Scarlatti practically inherited his profession, as he was the son of famous composer Alessandro Scarlatti. Unlike his father however, he distinguished himself less through stage music or vocal and instrumental chamber music, but, most notably, through his large oeuvre of sonatas. Born in 1685, the same year as Johann Sebastian Bach, he outlined a whole different path in Clavier music (he was already aware of the fortepiano). His appointment as the harpsichordist at the court of John V in Lisbon was the starting point of his development. Here, he also taught Princess Barbara of Braganza and followed her to Madrid after her wedding with Crown Prince and future King of Spain, Ferdinand VI, in 1729. In Madrid, he wrote the majority of his over 550 sonatas and remained there until his death. In his works, primarily in

one movement, he presents one or more ranged themes mostly in bipartite forms. In opposition to the strict counterpoint of Bach, the forms are dominated by a two-part homophony. The variety of expressions and the melodic ingenuity of the composer are especially admirable. Scarlatti raised technical virtuosity to an equal, sometimes higher-ranked element and in doing with unexpected effects, he prepared the almost limitless pianistics of the 19th century.

Although the piano music of **Wolfgang Amadeus Mozart** is in many places regarded to be of minor importance within his oeuvre, there are probably only a few works that appeared as stylistically inconsistent as did the *Piano Sonata No. 8 in A Minor, K 310*. It was Mozart's first Sonata written in a minor key (this would only happen once more in his *Piano Sonata No. 14 in C Minor, K 457*). Moreover, both the formal and tonal structure is committed to a grievous gesture, which was hitherto rare to experience in Mozart's works. If biographic aspects played a role, Mozart created the work during his disturbing time in Paris in 1778, which is hardly reconstructable today. In this sonata he distanced himself from the playful character of previous works and attained a passionate, sometimes tragic expression. In its concision and coherence as well as in its dissonant harmonics and contrary dynamics, the formal conception gives evidence of Mozart maturing as an artist.

For Belgian native **César Franck** no other instrument was of such importance as the organ, although he focused on it comparatively late. His father aspired for him a career as a virtuoso pianist, but Franck abandoned the plan after graduating from Parisian Conservatoire. Instead, beginning in 1844, he started to work as an organist for various churches in Paris before becoming titular organist of Sainte-Clotilde in 1858, where he remained until his death. There,

due to this position, he composed what would later become over 100 compositions for the organ. In addition, due to his work as an organ teacher at the Conservatoire since 1872, he was regarded as a founder of a new French organ school and had a crucial impact on following generations of French musicians with students such as Vincent d'Indy and Ernest Chausson. As a composer, however, he never celebrated any success during his lifetime. His *Pastorale in E Major, Op. 19* was published in 1863 as the fourth part of his important collection *Six pieces pour grand orgue*. Completely different to Mozart's sonata, Franck's work is characterized by its unpathetic and intimate style. Only the contrasting middle section in A Minor darkens the calmly flowing outer movements in E Major for a short amount of time.

For my first solo album I have chosen works by composers that I very much appreciate, love and had worked with for a long time. The order of titles is not coincidental. I tried to build a mood of forms; since, on one hand, all works or work groups distinguish themselves through a tripartite: Bach's work has three movements, there are three Scarlatti sonatas, Mozart's work has three movements and Franck's work has one movement, but with three parts; while on the other hand the compositions, or parts of them, are connected to each other through their keys. With this order, I tried to forge a bridge that entralls the listener.

Daniel Knaack in conversation with Nikola Djoric



Vienna-based accordionist **Nikola Djoric** is considered one of the greatest talents in his field in Austria. Thanks to his great musical devotion and expression on stage, he has already been described as an "accordion poet" (Basellandschaftliche Zeitung).

He achieves, with the sound spectrum of the accordion, new and never before perceived hues in works by Bach, Beethoven, Mozart or Scarlatti, resulting in enthusiastic cheers from the concert audiences of all ages. In various musical formations (among others with Signum Saxophone Quartet, with cellist Ana Topalovic, violinist Yury Revich as well with the singer Juliette Mars) he performed on international stages, such as the Philharmonie in Cologne, Musikverein in Vienna and at the Beethoven Festival in Bonn and convinced both the audience and the critics of his musical excellence.

With the program of this CD, he makes his debut at the Berlin Konzerthaus and at the Gasteig in Munich.

Important competitive achievements in his career are, among others, the first prize of the Fidelio University competition at Vienna Conservatory in 2009 and 2011. This competition offers high visibility in Austria and leads to numerous international engagements.

Nikola Djoric studied at the Vienna Conservatory with Svetlana Kravchenko, Jovica Djordjevic, and then Grzegorz Stopa and graduated in 2013 with the Master of Arts.

Contemporary music is also of great interest to him. He works with many composers and has performed premieres of works by Johanna Doderer, Akos

Banlaky, Ricardo Tovar, Elzbieta Wiedner-Zajac, Adrian Artacho, Wen Liu, Alexander Chernyshikov and Lukas Neudinger.



„L'ACCORDÉON, DIT SOUFFLET A MUSIQUE. – Noch hat man nicht das Recht die Leute zu töten, die dieses Instrument spielen, aber es bleibt zu hoffen, dass man es bald haben wird.“

Mit diesem bewusst überspitzten Titel versah Honoré Daumier eine Karikatur aus der fünf Drucke umfassenden Reihe *Études musicales*, die im Dezember 1865 erstmals im Journal *Amusant* abgebildet war. Sie zeigt einen bourgeoisen Mann im Salon beim Billardspielen, der ebendiese Worte an einen ›lärmenden‹ Akkordeonisten der Arbeiterklasse richtet. Neben der offensichtlichen Kritik am Bürgertum anhand einer alltäglichen Szenerie wird deutlich, mit welcher Etikettierung das Akkordeon bis weit ins 20. Jahrhundert behaftet war: Als Instrument der einfachen Bevölkerung, ohne hohen künstlerischen Anspruch. Noch im Jahr 1954 war in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, einer der bedeutendsten Musikenzyklopädien, zu lesen, dass das Akkordeon das Instrument mit dem wahrscheinlich unangenehmsten Klang überhaupt sei. Tatsächlich zeichnete es sich lange Zeit durch einen ambivalenten Ruf aus – während das Akkordeon bereits kurz nach seiner Entwicklung weltweite Popularität in der breiten Bevölkerung genoss, hat es sich in der Kunstmusik nur sehr langsam durchsetzen können. Man muss in der Tat etwas genauer hinsehen, wenn man im *Œuvre* „großer“ Meister ein Akkordeon in der Besetzung finden will.

Die Gründe für diesen Zustand sind vielseitig und führen bis zum Tag seiner Entwicklung zurück. Am 23. Mai 1829 erhielt der Wiener Instrumentenbauer Cyrill Demian mit seinen beiden Söhnen das Patent für die Erfindung eines Akkordeons. In dem Schreiben lässt sich auch Demians Erläuterung für die Namensgebung finden: *„Jeder Claves [lat. clavis „Schlüssel“, gemeint ist Taste] an diesem Instrumente läßt zwey verschiedene Accorde hören, folglich so viel Tasten sich daran befinden, doppelt so viel Accorde sind zu hören, beim*

Aufziehen des Balges gibt eine Taste den einen, beim Niederdrücken des Balges, die nehmliche Taste den zweiten Accord.“ Demians Erfindung wurde von zahlreichen Vorgängern und Parallelercheinungen begleitet, die der Familie der Harmonikas bzw. Durchschlagszungeninstrumente zugeschrieben werden können. Die Verbindung von diversen Eigenschaften – die Balgbewegung erzeugt Luftströme, die die sogenannten Durchschlagszungen in Schwingung versetzen und damit die Einzeltöne und Akkorde auf Tasten- bzw. Knopfdruck zum Klingen bringen – macht Demians Instrument jedoch zum Ursprung des heutigen Konzertakkordeons. Die Bauweise war darüber hinaus auch der Grund für den raschen Erfolg des Akkordeons: Eine einfache Handhabung und die Möglichkeit, sowohl als Begleit- als auch Melodie- und Soloinstrument in Erscheinung zu treten, machte es für den musizierfreudigen Laien besonders attraktiv. Zudem waren für den Spieler umfassende Musikkennnisse nicht zwingend notwendig, da die Tasten resp. Knöpfe nummeriert wurden und in zahlreicher Literatur sich, anstelle von Noten, Ziffern sowie Zeichen für die Balgbewegung fanden. Kostengünstige Produktion, Robustheit und die handlichen Ausmaße prädestinierten das Instrument für den Versand. Ausgehend von Wien als bedeutendem Knotenpunkt für Bau und Vertrieb von Instrumenten gelangte das Demiansche Modell an breite Käuferschichte in aller Welt. Vielerorts nahmen sich Instrumentenhersteller des Akkordeons an, optimierten es für individuelle Bedürfnisse und brachten damit die technische Entwicklung und die Vielfalt der Ausführung des Instruments voran.

Während sich das Akkordeon bei Laien besonders in den Bereichen Tanz- und Volksmusik längst etabliert hatte, gab es in der Kunstmusik lediglich bei verwandten Harmonikainstrumenten vereinzelt Werkschöpfungen. So etwa von Louise Reisner, Tochter eines Instrumentenbauers, die in den Pariser

Konzertsälen und Salons einiges Aufsehen erregte und mit ihrem Spiel für das *Accordion-Modell* und die Lehrwerke ihres Vaters warb. Ihre Komposition *Thème varié très brillant pour accordéon methode Reisner* aus dem Jahr 1836 ist wahrscheinlich die erste für ein Harmonikainstrument überhaupt. Ebenso mangelte es nicht an versierten Instrumentalisten, deren Konzerte auch in bedeutenden Musikzentren Würdigung fanden. Das Problem lag vielmehr am Repertoire, das hauptsächlich aus genügsamen Werken bestand und in erster Linie der Unterhaltung galt: Bei den Liedern, Tänzen, Märschen, Arrangements und Paraphrasen bekannter Melodien z.B. aus Opern stand die Qualität der Stücke häufig hinter einem gelungenen Vortrag zurück. Fanden das Akkordeon oder ihm nahestehende Instrumente Verwendung im Werk eines fähigen Komponisten, diente es zumeist zur Darstellung eines bestimmten Milieus oder Kolorits. Eine solche Absicht verfolgte wohl auch Peter Iljitsch Tschaikowsky, als er in seiner *Orchestersuite Nr. 2 C-Dur op. 53* im dritten Satz *Scherzo burlesque* ein Bajan-Quartett, eine osteuropäischen Form des Akkordeons, einsetzte – ad libitum, wohlgermerkt. Die genauen Ursachen für das weiträumige Desinteresse am Akkordeon können nur vermutet werden. Womöglich hat die Konnotation als Laieninstrument es für viele Tonkuschtschaffende unattraktiv gemacht. Auch technische Beschränkung und durchdringende Klangfarbe mögen eine Rolle gespielt haben.

Die Situation änderte sich um die Zeit des Ersten Weltkriegs. Das Instrument hatte mittlerweile enorme technische Fortschritte gemacht, konnte chromatisch sowie in allen Tonarten spielen und stand den Möglichkeiten von Tasteninstrumenten wie der Orgel und dem Klavier (innerhalb des tonalen Rahmens) kaum nach. Einen großen Anteil an dieser Entwicklung hatten Instrumentenhersteller wie Hohner, die für ein besseres Ansehen des Akkordeons eintraten: Sie unterstützten die Gründung von Orchestern, engagierten sich in der Heraus-

gabe von Werken und Unterrichtsmaterial, riefen Ausbildungsstätten für Lehrer ins Leben und förderten Aufführungen für Konzerte und Rundfunkübertragungen. Vor allem aber vergaben sie Kompositionsaufträge – 1926 trat Ernst Hohner, damaliger Leiter des Betriebs, an Paul Hindemith heran und bat ihn um ein Werk für Akkordeon. Dieser lehnte zwar ab, empfahl jedoch seinen Bekannten Hugo Herrmann, der sich trotz fehlender Erfahrung der Herausforderung stellte. Das Ergebnis waren seine *Sieben neue Spielmusiken* von 1927, die nicht nur die erste Originalkomposition für das Akkordeon darstellen, sondern auch den Grundstein für dessen zunehmende Beliebtheit als Instrument in der Neuen Musik legten. Zwar bedeutete die Zeit des Nationalsozialismus einen erneuten Rückschritt, da das Regime mit repressiven Maßnahmen gegen die moderne, als „entartet“ verunglimpft Musik vorging. Doch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs setzte sich mit der stilistischen Entfaltung der Musik auch die Entwicklung des Akkordeons fort. Immer mehr Komponisten machten sich seine spezifischen Spiel- und Klangmöglichkeiten zu eigen und trieben diese voran. Dass dem Akkordeon weiterhin und breitenwirksam im Bereich der Kunstmusik Gehör verschafft wird, dafür sorgen neben zeitgenössischen Komponisten auch zahlreiche Instrumentalisten. Einer der herausragenden unter ihnen ist der serbische Akkordeonist **Nikola Djoric**. Auf seinem Debütalbum hat er sich bewusst für ein klassisches Repertoire aus Werken für Tasteninstrumente entschieden. Dabei kann er nicht nur mit alten Vorbehalten aufräumen, sondern präsentiert die vielfältigen Möglichkeiten des Akkordeons mit Werken in neuem Klanggewand.

Ich habe das Gefühl, dass viele Menschen das Akkordeon immer noch als ein Volksmusikinstrument erleben – oder zumindest werden die ersten Gedanken, wenn man sie nach dem Akkordeon befragt, häufig damit assoziiert. Mir ist die klassische, künstlerische Seite des Instruments sehr wichtig. Die Stücke, die ich

aufgenommen habe, sind schon längere Zeit in meinem Repertoire. Natürlich sind es keine Originalwerke für Akkordeon. Es ist aber wichtig zu erwähnen, dass es sich bei ihnen nicht um Bearbeitungen oder Arrangements handelt. Alle Kompositionen habe ich anhand der Originalnoten eins zu eins auf dem Akkordeon gespielt. In meiner Arbeit ist die höchste Priorität, die Arbeit der Komponisten zu würdigen. Ihre Musik, ihre Fantasie und ihre Botschaft zu verstehen, die Wahrheit hinter den Noten zu suchen und sie an das Publikum weiterzugeben. Ihre Werke sind wie Ikonen im Dunklen, und der Interpret erzeugt nur ein Licht, um sie für das Publikum zu bestrahlen. Das Akkordeon strahlt ein anderes Licht aus als das Klavier oder die Orgel, und vielleicht wird das Publikum dadurch neue Nuancen in den Bildern entdecken können.

„Denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung“ widmete **Johann Sebastian Bach** sein *Concerto nach Italienischem Gusto* – das *Italienische Konzert F-Dur BWV 971*. Gemeinsam mit der *Ouverture nach Französischer Art BWV 831* wurde das Werk als zweiter Teil seiner Clavierübungen im Jahr 1734 herausgegeben. Wie auch in der vorangehenden Veröffentlichung sollte weder die Widmung an den „Liebhaber“ noch die Betitelung „Übung“ darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei den Werken – in noch höheren Maß als der erste Teil – um musikalisch und technisch anspruchsvolle Kompositionen handelt. Mit den Gattungen *Concerto* und *Suite* griff Bach auf die Repräsentanten der beiden vorherrschenden Stile seiner Zeit zurück und kombinierte sie mit der ihm eigenen Kontrapunktik. Bach lernte den italienischen Stil, der sich vor allem durch die Ritornell-Form und das Prinzip des Konzertierens auszeichnet, bereits kurz nach dessen Verbreitung nördlich der Alpen um 1705 kennen. Für das *Italienische Konzert* sieht Bach als Instrument ein „Clavicymbel mit zweyen Manualen“ vor, deren Wechselspiel eine Orchesterkomposition in Ritornellform mit Solo- und Tutti-Partien nachahmen soll.

Domenico Scarlatti wurde – als dem Sohn des berühmten Komponisten Alessandro Scarlatti – das musikalische Talent geradezu in die Wiege gelegt. Im Gegensatz zum Vater tat sich dieser jedoch weniger durch Bühnenmusik oder vokaler und instrumentaler Kammermusik, sondern vor allem mit seinem umfassenden Œuvre an Sonaten hervor. 1685 und damit im gleichen Jahr wie Johann Sebastian Bach geboren, beschritt er einen ganzen anderen Weg in der Claviermusik (das Hammerklavier war ihm bereits bekannt). Den Ausgangspunkt für seine Entwicklung bildete die Berufung zum Cembalisten am Hofe Johanns V. in Lissabon. Hier unterrichtete er auch die Prinzessin Barbara von Braganza, der er 1729 nach ihrer Hochzeit mit dem Kronprinzen und späteren König von Spanien, Ferdinand VI., nach Madrid folgte, wo er bis zu seinem Lebensende blieb und wo der Großteil seines über 550 Werke umfassenden Sonatenschaffens entstand. In den hauptsächlich einsätzigen Stücken präsentiert er ein oder mehrere gereifte Themen in zumeist zweiteiligen Formen. Im Gegensatz zur strengen Kontrapunktik eines Bachs dominiert bei Scarlatti der homophone zweistimmige Satz. Bewundernswert sind vor allem die Vielfalt des Ausdrucks und der melodische Einfallsreichtum des Komponisten. Spieltechnische Kunstfertigkeiten erhebt Scarlatti zu einem gleich- manchmal auch übergeordneten Element und bereitet mit bis dato ungekannten Effekten die bis über die Grenzen des Möglichen hinausgehende Pianistik des 19. Jahrhunderts vor.

Obwohl der Klaviermusik **Wolfgang Amadeus Mozarts** vielerorts ein untergeordneter Rang innerhalb seines Gesamtschaffens zugesprochen wird, gibt es wohl nur wenige Werke, in denen sich ein Stilbruch derart manifestiert hat, wie in der *Klaviersonate Nr. 8 in a-Moll KV 310*. Nicht nur handelt es sich um Mozarts erste Sonate in einer Molltonart (was sich nur einmal in der *Sonate Nr. 14 in c-Moll KV 457* wiederholen sollte). Sowohl die formale als auch die klang-

liche Gestaltung sind zudem einem pathetischen Gestus verpflichtet, wie man ihn bis dato bei Mozart selten erlebt hat. Ob biografische Aspekte eine Rolle gespielt haben, als er das Werk 1778 während seiner aufwühlenden Zeit in Paris schrieb, ist heute kaum mehr nachvollziehbar. Tatsache ist jedoch, dass er sich hier vom verspielten Charakter vorangegangener Werke entfernte und zu einem leidenschaftlichen, zum Teil tragischen Ausdruck fand. Die formale Konzeption lässt in ihrer Prägnanz und Geschlossenheit, aber auch in der teils dissonanten Harmonik und gegensätzlichen Dynamik, einen reifenden Künstler erkennen.

Kein Instrument hatte für den gebürtigen Belgier **César Franck** eine derartige Bedeutung wie die Orgel, obwohl sie erst verhältnismäßig spät ins Zentrum seines Schaffens geriet. Die vom Vater angestrebte Virtuosenkarriere als Pianist gab Franck nach Beendigung seiner Ausbildung am Pariser Conservatoire auf. Ab dem Jahr 1844 begann stattdessen sein Wirken als Organist an verschiedenen Pariser Kirchen, bis er schließlich 1858 Titularorganist der Kirche Sainte-Clotilde wurde und dieses Amt bis zu seinem Tod bekleiden sollte. Francks über einhundert Orgelkompositionen nahmen hier und in dieser Position ihren Anfang. Daneben ist es jedoch vor allem seinem Wirken als Orgelpädagoge am Conservatoire seit dem Jahr 1872 zuzuschreiben, dass er heute nicht nur als Begründer einer neuen französischen Orgelschule gilt, sondern darüber hinaus mit Schülern wie Vincent d'Indy oder Ernest Chausson entscheidenden Einfluss auf folgende französische Komponisten-Generationen ausgeübt hat. Der Erfolg als Komponist ist ihm zu Lebzeiten hingegen verwehrt geblieben. Seine *Pastorale E-Dur op. 19* erschien als vierter Teil seiner bedeutenden Sammlung *Six pièces pour grand orgue* im Jahr 1863. Ganz anders als die Mozartsche Sonate ist Francks Werk von einem völlig unpathetischen und intimen Charakter geprägt. Lediglich der kontrastierende Mittelteil in a-Moll mag den Ausdruck der ruhig fließenden Ecksätze in E-Dur ein

wenig zu verdunkeln.

Für mein erstes Soloalbum habe ich Kompositionen ausgewählt, die ich besonders schätze und liebe, und an denen ich lange gearbeitet habe. Die Anordnung der Werke ist nicht zufällig. Ich habe versucht, eine Stimmung der Formen zu schaffen; denn einerseits zeichnen sich alle Werke oder Werkgruppen durch eine „Dreiteiligkeit“ aus: Bach ist dreisätzig, es sind drei Scarlatti-Sonaten, Mozart ist dreisätzig und Franck einsätzig, aber mit drei Teilen. Andererseits stehen die Werke aufgrund ihrer Tonarten, bzw. der Tonarten einzelner Abschnitte in Verbindung. Mit dem Programm wollte ich einen großen Bogen schaffen und so den Zuhörer fesseln.

Daniel Knaack im Gespräch mit Nikola Djoric

Der in Wien lebende Akkordeonist **Nikola Djoric** gilt als eines der größten Talente in seinem Fach in Österreich. Nicht zuletzt dank seiner großen musikalischen Hingabe auf der Bühne wurde er bereits als „Poet am Akkordeon“ (Basellandschaftliche Zeitung) bezeichnet.

Seine erfolgreichen Bemühungen mit dem Klangspektrum des Akkordeons neue und bisher nicht wahrgenommene Farbtöne in Werken von Bach über Beethoven, Mozart bis hin zu Scarlatti zu präsentieren, sorgt für regelmäßige Jubelstürme bei Konzertbesuchern jeden Alters. In verschiedenen musikalischen Formationen (u.a. mit dem Signum Saxophonquartett, mit der Cellistin Ana Topalovic, dem Geiger Yury Revich als auch mit der Sängerin Juliette Mars) konnte er auf internationalen Bühnen, wie u.a. der Philharmonie in Köln, dem Musikverein in Wien sowie beim Beethovenfest Bonn das Publikum und die Kritiker von seinen musikalischen Fähigkeiten überzeugen.

Nach seiner sehr erfolgreichen Duo-Einspielung ist er nun erstmalig als Solist auf einer CD zu hören und debütiert mit diesem Programm sowohl im Berliner Konzerthaus als auch im Münchner Gasteig.

Wichtige wettbewerbsmäßige Errungenschaften in seiner Karriere waren u.a. die ersten Preise des Fidelio Universitätswettbewerbes am Konservatorium Wien Privatuniversität in 2009 und 2011. Der Wettbewerb wird medial in Österreich stark beachtet und führte ebenfalls zu zahlreichen internationalen Engagements.

Er studierte bei Svetlana Kravcenko, Jovica Djordjevic und anschließend Grzegorz Stopa, bei dem er 2013 sein Studium am Konservatorium Wien mit dem Master of Arts abschloss.

Ein weiteres großes Interesse von **Nikola Djoric** ist die Neue Musik. Er arbeitete bisher mit vielen Komponisten und spielte Uraufführungen von Johanna Doderer, Akos Banlaky, Ricardo Tovar, Elzbieta Wiedner-Zajac, Adrián Artacho, Wen Liu, Alexander Chernyshikov und Lukas Neudinger.



