

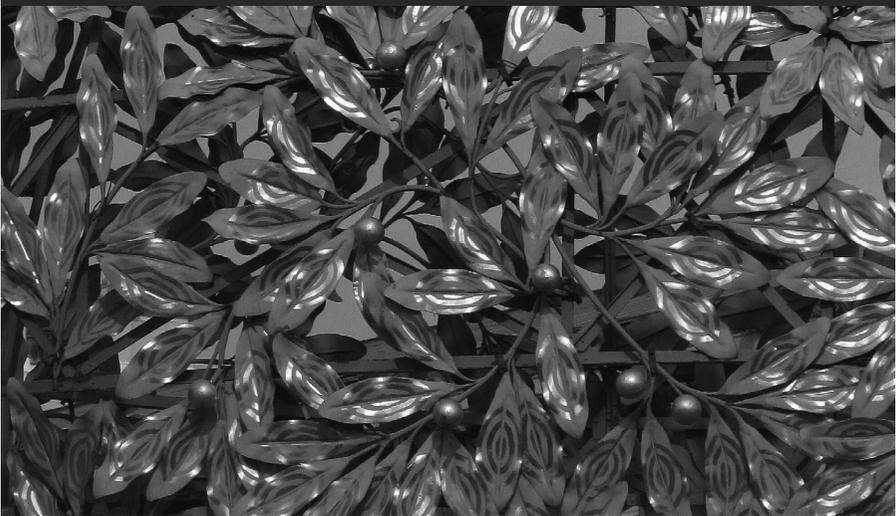


HOLST
SINFONIETTA

TREIBHAUS WIEN

WERKE VON MAHLER UND BERG

ARRANGIERT FÜR KAMMERENSEMBLE VON KLAUS SIMON



Dienstag, 25. November 2014, 20 Uhr
E-Werk Freiburg, Eschholzstr. 77

TREIBHAUS WIEN

**WERKE VON MAHLER UND BERG
ARRANGIERT FÜR KAMMERENSEMBLE
VON KLAUS SIMON**

**JULIEN LAFFAIRE, KLARINETTE
HOLST-SINFONIETTA
KLAUS SIMON, MUSIKALISCHE LEITUNG**

PROGRAMM

Alban Berg (1885 – 1935)

Passacaglia für Orchester (Fragment, 1913)

Bearbeitung für Kammerensemble von Klaus Simon (2013)

»Freiburger Fassung«

Uraufführung

Alban Berg

Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5 (1913)

Bearbeitung für Klarinette und Kammerensemble
von Klaus Simon (2012)

Freiburger Erstaufführung

I. Mäßig

II. Sehr langsam

III. Sehr rasch

IV. Langsam

Gustav Mahler (1860 – 1911)

Sinfonie Nr. 5 cis-Moll (1901 – 04)

Bearbeitung für Kammerensemble von Klaus Simon (2014)

Uraufführung

I. Abteilung:

1. Trauermarsch. In gemessenem Schritt.
Streng. Wie ein Kondukt
2. Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz

II. Abteilung:

3. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell
(Horn-Solo: Delphine Gauthier-Guiche)

III. Abteilung:

4. Adagietto. Sehr langsam
5. Rondo-Finale. Allegro giocoso

JULIEN LAFFAIRE, KLARINETTE
HOLST-SINFONIETTA
KLAUS SIMON, MUSIKALISCHE LEITUNG

HOLST-SINFONIETTA

Florence Aoustet, Flöte und Piccolo
Selen Schaper, Oboe und Englischhorn
Julien Laffaire, Klarinette und Es-Klarinette
Mariella Bachmann, Klarinette und Bassklarinette
Annette Winker, Fagott und Kontrafagott
Delphine Gauthier-Guiche/Johannes Radeke, Horn
Stephan Börsig, Trompete
Jörg Reinhardt, Akkordeon
Hans Fuhlborn, Klavier
Julia Weissbarth, Harfe
Ricardo Marini/Justin Auer, Schlagwerk
Sylvia Oelkrug/Cornelius Bauer, Violine
Tigran Hakhumyan, Viola
Philipp Schiemenz, Violoncello
Théotime Voisin, Kontrabass

Wir danken vielmals unseren freundlichen Unterstützern:



Ein besonders herzlicher Dank geht an Manfred Krunnies für seine private Unterstützung.

HINWEIS IN EIGENER SACHE

Dieses Konzertprogramm wird die Holst-Sinfonietta im Januar 2015 als eigene Studioproduktion auf CD einspielen. Sollten Sie Interesse haben, ein Exemplar vorzubestellen oder diese CD-Produktion zu unterstützen, können Sie sich dafür gerne in die am Preetisch im Foyer ausgelegte Liste eintragen. Das Erscheinungsdatum der CD wird Juni 2015 sein.

TREIBHAUS WIEN

Wien, 1913, am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Es brodelt unter den Künstlern und Intellektuellen, als ahnte man die Katastrophe schon voraus. Schon seit einem guten Jahrzehnt gedeihen hier neue Ideen und umstürzende Konzepte wie in einem Treibhaus, von der Psychoanalyse über die Reformbewegung bis zum Expressionismus in Literatur, Bildender Kunst und Musik. Mittendrin Alban Berg, Schüler Schönbergs und Mitglied der Zweiten Wiener Schule. In seinen Werken dieser Jahre schreit und flüstert es, schwankt zwischen intimster Innerlichkeit und grellestem Ausdrucksbedürfnis. Seine *Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5* und die unvollendet gebliebene *Passacaglia für Orchester* stammen beide aus diesem bewegten Jahr und geben Zeugnis von der ganz eigenen Atmosphäre, die im Wien dieser Zeit geherrscht haben muss.

Zwei Jahre zuvor, 1911, war eines der wichtigsten Vorbilder Bergs verstorben: der von ihm hoch verehrte Gustav Mahler. In dessen Sinfonien herrscht schon das gleiche unbedingte, alle Formen transzendierende Ausdrucksbedürfnis, das den Expressionismus in vielem vorausahnen lässt. Seine Fünfte, entstanden 1901–04, zählt wohl zu den beliebtesten Werken Mahlers, nicht zuletzt wegen des betörenden »Adagietto«, das Lucino Visconti in seinem Film »Tod in Venedig« verwendete. Aber auch der einleitende Trauermarsch, das tänzerische Scherzo mit dem berühmten Hornsolo sowie das schmissige Finale machen dieses Werk zu einem Lieblingstück des Repertoires.

Mahler und Berg sollen an diesem Konzertabend also unsere Führer ins »Treibhaus Wien« sein. Damit nicht genug: Alle drei Werke erscheinen quasi in einem neuen Licht – nämlich als Kammerensemblefassungen aus der Feder Klaus Simons. So wird Mahlers Fünfte auf einmal durchsichtig, Bergs Klarinettenstücke erhalten instrumentale Farbe, und das Passacaglia-Fragment wird überhaupt erst zu neuem Leben erweckt. Es gibt also viel Neues zu entdecken an diesem Abend, auch im schon Bekannten – dabei viel Vergnügen!

ALBAN BERG: PASSACAGLIA-FRAGMENT, KLARINETTENSTÜCKE OP. 5 (BEIDE 1913)

Unter den Komponisten der Zweiten Wiener Schule war Berg wohl derjenige, dessen Musik noch am meisten mit der spätromantischen Ästhetik Mahlers zu tun hat. Wie dieser ist Berg ein Freund breiter Melodizität und reichen Kontrapunkts; die Neuerrungenschaft der Atonalität interpretiert Berg eher als Erweiterung der romantischen Harmonik denn als ihre Überwindung. Da verwundert es eigentlich, dass Berg nie in die Fußstapfen Mahlers trat, also keine große Sinfonie hinterlassen hat.

Pläne hierfür gab es durchaus. Aus dem Jahre 1913 existieren Skizzen für eine einsätzliche, recht umfangreiche Sinfonie sowie ein 41 Takte langes Particell des Beginns. Aus der gleichen Zeit stammt das Fragment einer *Passacaglia für Orchester*, dessen Particell immerhin erst nach dem 103. Takt abbricht. Ob beide Fragmente miteinander zusammenhängen, die Passacaglia also als Teil der Sinfonie gedacht war (dafür hätte es in Brahms 4. und Zemlinskys B-Dur-Sinfonie bedeutende Vorbilder gegeben), lässt sich heute nicht mehr feststellen. Fruchtbar im Sinne eines vollendeten Werks wurde diese Arbeit erst ein Jahr später mit den *Drei Orchesterstücken op. 6*, in welche wohl Teile der Sinfonieskizzen Eingang fanden.

Die Passacaglia dagegen blieb unvollendet, auch später nahm Berg die Arbeit daran nie wieder auf. Über die Gründe dafür lässt sich nur spekulieren, es lässt sich aber denken, dass Berg mit den eingeschränkten Möglichkeiten, die ihm die strenge Form der Passacaglia bot, nicht mehr weiterarbeiten mochte. An sich ist es ja sowieso ein paradoxes Unterfangen, unter den Bedingungen der freien Atonalität eine Passacaglia zu schreiben, ist diese doch von ihrem Ursprung her eine wesentlich von tonaler Harmonik bestimmte Form. Entstanden ist sie im Barock als eine Spielart der Ostinatovariation, in der über einem gleichbleibenden Bassmuster mit dazugehöriger harmonischer Aussetzung die Oberstimmen relativ frei gestaltet werden. Gerade die Spannung zwischen fest-

gelegter Harmonik und melodischer Freiheit macht den besonderen Reiz dieser Gattung aus. Fällt allerdings das harmonische Fundament weg, so bleibt kompositorisch eigentlich nur noch die Möglichkeit, das Passacagliathema als rein melodische Gestalt aufzufassen und das Stück um die permanente Wiederholung dieser Melodie herum aufzubauen.

Genau dies tut Berg in dieser Orchesterpassacaglia. Zunächst präsentiert er das Thema ganz klassisch als Bassmelodie, einstimmig und in tiefer Lage. Es besteht im Wesentlichen aus den Elementen Quartsprung und Sekundschrift, die sich zu Beginn mehr oder weniger abwechseln, während am Ende längere Skalengänge vorherrschen. Interessanterweise schreibt Berg hier ein *b* als Generalvorzeichnung vor; tatsächlich klingen nur die ersten zwei Takte vage nach *d*-Moll, während der Rest der Linie eher an die Ästhetik späterer Zwölftonreihen gemahnt, ohne indes eine solche zu sein. Sodann folgen zehn vollständige Durchläufe des Themas (der elfte ist nur angefangen) jeweils als Teil einer mehrschichtigen kontrapunktischen Faktur. Berg behandelt dabei das Thema tatsächlich in etwa schon so, wie man es aus der gut zehn Jahre später entstandenen Zwölftontechnik kennt: Nur die absoluten Tonhöhen bleiben konstant, Rhythmus, Gruppierung und Oktavlage dagegen sind frei veränderlich, und zwar auf jeden einzelnen Ton bezogen. Das Thema wandelt also sehr stark sein Gesicht, und von einzelnen Motiven wie der steigenden Quart abgesehen wird es schwierig sein, seine Gestalt mitverfolgen zu können. Zudem bemüht sich Berg sehr darum, das Thema unkenntlich zu machen, indem er es etwa zwischen verschiedenen Instrumenten aufteilt, neue Melodieteile einfügt, einzelne Motive wiederholt oder verschiedene Thementele übereinanderschiebt. Man kann darin ein Ringen um kompositorische Freiheit erblicken, das sich da an einer strengen, einengenden Form abarbeitet.

Das Ergebnis dieser Arbeit ist durchaus sehr reizvoll; auch das unvollendete Werk bietet schon einiges an Abwechslung, durchläuft die Musik doch diverse Veränderungen in Charakter, Tempo, Instrumentation und Machart. Das Grundtempo ist zu Beginn mäßig

und wird später sehr langsam, es herrscht der breite, an Mahler gemahnende Klang vor, den man von Berg gewohnt ist. Einige charakteristische Momente stechen hervor, so etwa ein markantes Trompetensignal im dritten Themendurchlauf, ein Celestasolo sowie eine wehmütige Englischhorn-Melodie – es sind vor allem solche klangfarblichen Elemente, die besonders auffallen. Kurz vor Ende des Fragments erscheint eine repetierte Klangfläche, wie man sie aus vielen Werken Bergs dieser Zeit kennt; danach dünnt das Particell merklich aus, um in Takt 103 mitten in einer melodischen Bewegung abzubrechen. Man kann nur vermuten, wie diese Musik klänge, hätte Berg das Werk fertiggestellt.

Nicht nur die großen symphonischen, sondern auch die kleinen Formen der Kammermusik beschäftigten Berg in diesem Jahr 1913. Schon im Frühjahr stellte er die *Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5* fertig, die bis heute zu den beliebtesten Kammermusikwerken dieser Zeit gehören. Die Stücke sind für Bergs Verhältnisse geradezu unverhältnismäßig kurz; hierin folgt Berg einem Trend zum Aphoristischen, der in den Werken seiner Kollegen Schönberg und Webern zu dieser Zeit noch deutlich ausgeprägter ist. Das ist insofern erstaunlich, als Bergs Musik eigentlich viel mehr in die Breite und weniger in die Verdichtung drängt als etwa die Weberns; es muss für Berg eine regelrechte Übung in Selbstkonzentration gewesen sein, derartig kurze Stücke zu schreiben. Dabei sind sie mit äußerster Sorgfalt und einem ausgesprochenen Sinn für folgerichtige und ausgewogene Entwicklung komponiert. Das erste Stück etwa, mit »mäßig« betitelt, beschreibt einen einfach nachvollziehbaren Spannungsbogen. Die Klarinette eröffnet allein mit einem »leicht« zu spielenden Eröffnungsmotiv, dann wächst die Stimmenzahl sukzessive an, ein kontrapunktisches Gewebe entsteht, das sich stetig steigert bis zu einem heftigen Höhepunkt. Im höchsten Register setzt die Klarinette diesen fort, die Musik verliert aber schnell wieder an Energie und verebbt. Das Stück endet mit einer für Berg typischen Klangfläche, ein unregelmäßig repetierter Akkord von irisierender Schönheit, der allmählich verklingt.

Das »sehr langsame« zweite Stück könnte man auch als Phantasie über die Terz bezeichnen, denn eine solche liegt fast die ganze Zeit in tiefer Lage, wird erst in der Mitte des Stücks kurz verlassen, um sich am Ende wieder zu etablieren. Darüber erhebt sich die Klarinette mit einem ausdrucksvollen Gesang, der sich zunächst in die Höhe schraubt, dann vom absoluten Hochpunkt in mehreren Schüben bis zur allertiefsten Lage abfällt. Das ganze Stück ist sehr leise und zart gehalten, nur kurz vor Schluss gibt es einen kurzen dynamischen Ausbruch, der aber sofort wieder rückgängig gemacht wird. Auch das dritte Stück ist durchgehend äußerst leise, allerdings »sehr rasch«: Leichtfüßig und flüchtig huscht es daher, stockt kurz und huscht weiter. Ein nachdenklicher Mittelteil, in dem die Klarinette ein fünftöniges Motiv beständig wiederholt, lädt zum Verweilen ein, bevor der Schlussteil »so rasch und leise als möglich« davonstiebt.

Das letzte Stück »Langsam« ist wohl das gewichtigste, zudem zeigt es am ehesten einen traditionellen Aufbau im Sinne einer dreiteiligen Form mit Coda. Zu Beginn repetiert Berg einen jener »tiefschönen« Klänge irgendwo zwischen Tonalität und Dissonanz, für welche dieser Komponist berühmt ist; dazu bringt die Klarinette eine unauffällige chromatische Linie. Sodann eröffnet sie eine polyphone Passage, in der sukzessive weitere vier Stimmen einsetzen; der kontrapunktische Satz erstarrt dann aber in einer Pendelbewegung, die wiederum auf ein einzelnes, allerdings sehr markantes Motiv (einen Ganztonschritt) reduziert wird. Hier setzt dann wieder der tiefschöne Anfangsklang ein, die Klarinette setzt den Ganztonschritt dagegen – der Kreis, so scheint es, hat sich geschlossen.

Nun aber folgt mit der Coda erst der erschütterndste Teil des ganzen Zyklus. Ausgehend von dem Ganztonmotiv konstruiert Berg ein kurzes melodisches Motiv in tiefer Lage, das er insgesamt viermal wiederholt und dabei jeweils erweitert – die Melodie stürzt sich in immer weitere Tiefen. Gleichzeitig wird die Musik immer lauter und akzentuierter, der Charakter immer heftiger, bis schließlich am Ende der vierten Wiederholung in heftigsten Clus-

terschlagen die Katastrophe hereinbricht. Die Musik zerschellt regelrecht unter diesen Schlägen, einzig ein geisterhafter Klang bleibt am Ende noch übrig, in den die Klarinette eine kurze, resignierende Schlussmelodie hineinsetzt. Nirgends ist die Fragilität der Welt, ihre Zerbrechlichkeit und Gefährdung, die Ahnung des Untergangs, wie sie die Künstler des Jahres 1913 umtrieb, eindrucksvoller in Musik gesetzt worden.

GUSTAV MAHLER: SINFONIE NR. 5 CIS-MOLL (1901 – 04)

Wie kaum ein zweiter Komponist verkörpert Mahler jenen Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, von der späten Romantik zur frühen Moderne, aus dessen Ambiguität der besondere Reiz dieser Epoche erwächst. Auf der einen Seite steigert sich das romantisch begründete Ausdrucksbedürfnis zu bislang ungekannten Ausmaßen; auf der anderen Seite schleicht sich eine gewisse Ironie in die Musik ein, die das romantische Pathos brüchig werden lässt. Die Musik, so scheint es, bekommt Lücken und Ritzen, durch welche neue, vorerst nur erahnbare Klangwelten wahrzunehmen sind. Steigerung und Relativierung des Ausdrucks gehen also Hand in Hand, und es ist kaum verwunderlich, dass nur knapp eine Generation später es erklärte Mahlerverehrer sein werden, die das Ende der Romantik einläuten.

Ganz so weit ist man aber noch nicht in den Jahren 1901–04, in denen Mahler an seiner *Fünften Sinfonie* arbeitet. Ungeachtet aller fortschrittlichen Tendenzen, die insbesondere durch Richard Wagner in der spätromantischen Musik Einzug gehalten haben, hält Mahler an einer vergleichsweise klaren harmonischen und melodischen Sprache fest. Anders sieht es in der Frage der Formgebung aus: Hier ist Mahler sichtlich um eine Erneuerung und Individualisierung sowohl der Gesamtanlage als auch der Gestaltung der einzelnen Sätze bemüht.

Erstaunlich an der Konzeption der Sinfonie ist weniger die Zahl der Sätze als die weitgehende Unabhängigkeit der Anlage vom

klassischen viersätzigen Schema. Fast alle früheren fünfsätzigen Sinfonien lassen sich als Erweiterung der viersätzigen Form um einen zusätzlichen Satz interpretieren (so Beethovens *Pastorale* oder Berlioz' *Symphonie Fantastique*). Mahler dagegen entwirft ein ganz eigenes Konzept, das Drei- und Fünfsätzigkeit miteinander verbindet. Die jeweils zu einer »Abteilung« verbundenen Sätze (1. und 2. sowie 4. und 5.) unterscheiden sich zwar in Charakter und Tempo, sind jedoch durch thematische Überlappungen miteinander verbunden. Für sich allein steht nur das Scherzo, der längste und gewichtigste Einzelsatz - auch dies eine durchaus originelle Idee.

Auch in der Form der einzelnen Sätze vermeidet Mahler eine allzu deutliche Orientierung an überkommenen Schemata, auch wenn sich allgemeine Prinzipien klassischer Formgebung nachvollziehen lassen. Vielmehr entwickelt sich die Form ganz aus der Melodie. Mahler zeigt sich als Meister der melodischen Fortspinnung, seine Melodik scheint sich völlig zwanglos, geradezu von selbst zu entwickeln, wobei das gleiche thematische Material in immer neuen Abwandlungen erscheint: Weniger von Variation im klassischen Sinne mag man hierbei sprechen als eher von verschiedenen Versionen der gleichen Melodien, die trotz aller Unterschiede im Einzelnen doch eine deutliche Ähnlichkeit aufweisen. Form besteht bei Mahler in der Entfaltung dieser Melodieversionen - zuweilen mit unvorhergesehenem Ergebnis.

Schon der erste Satz bietet sich als Studienobjekt für diese Selbstentfaltung des Melodischen an. Er basiert im Wesentlichen auf zwei musikalischen Gedanken, die beide den im Satztitel bezeichneten *Trauermarsch* verkörpern. Da wäre einleitend eine zunächst einstimmige Trompetenfanfare, deren »flüchtig« zu spielendes und doch so prägnantes Triolenmotiv zu einem besonders einprägsamen Charakteristikum dieses Satzes wird. Es ist bezeichnend für Mahlers Methode der melodischen Entwicklung, wie dieses Motiv anfänglich nur auf einem einzigen Ton repetiert wird und sich nur sehr mühsam über den Terzsprung so etwas wie eine Melodie überhaupt etabliert. Im Gegensatz dazu verströmt das zwei-

te, kontrastierende Thema von Anfang an einen cantablen Gestus von schier überfließender Expressivität – oder ist es doch Sentimentalität? Mitten im schönsten Trauergesang kommt dem Hörer unweigerlich der Gedanke, das Ganze könnte doch einen Tick übertrieben sein; vielleicht schreibt Mahler eine Seufzerfigur, einen ausdrucksvollen Vorschlag zuviel, als dass man diesen Gesang wirklich hundertprozentig ernst nehmen könnte. Diese Melodie wirkt so wienerisch überzogen, dass man dahinter immer mehr Mahlers Hang zur Ironie vermutet, zumal bei jeder neuen Version die sentimental Elemente gnadenloser übertrieben werden. Es muss dem Geschmack des einzelnen Hörers überlassen bleiben, wo genau man die Grenze zwischen echtem, ernstem Ausdruck und ironischer Übertreibung ziehen möchte.

Mahler entwickelt den Satz zunächst ausschließlich aus diesen beiden Gestalten, die er einander abwechselt und dabei jeweils entwickelt und fortspinnt. Dann bricht urplötzlich ein drittes Moment ein, ein deutlich schnelleres und heftigeres Zwischenspiel, das auch thematisch neue Ideen bringt, wiewohl der marschhafte Charakter erhalten bleibt – eine Art Geschwindmarsch sozusagen. Dieser steigert sich in mehreren Anläufen bis zu einem expressiven Höhepunkt, nach dem, kaum ist er erreicht, die Musik quasi in sich zusammenfällt und fast unmerklich in eine Reprise des Anfangsthemas mündet. Etwas Unerwartetes passiert im Schlussteil: Die Tonart verschiebt sich plötzlich nach a-Moll, und in den Violinen erscheint ein neuer melodischer Gedanke, der zwar eine gewisse Familienähnlichkeit mit dem zweiten Trauermarschthema aufweist, aber doch deutlich von ihm zu unterscheiden ist. Dieser Gedanke wird nur kurz umrissen und wenig entwickelt, bevor wieder das Triolenmotiv des Anfangs erscheint, mit welchem Mahler den ersten Satz beschließt. Was aber der Sinn dieses neuen Themas kurz vor Schluss sein mag, erschließt sich erst im nächsten Satz.

Stürmisch bewegt, mit größter Vehemenz, so fegt die Musik des zweiten Satzes einher, jegliche sentimental Anwendungen des Trauermarsches davonblasend. Schon recht bald verebbt die

stürmische Musik aber wieder, und über einem unregelmäßigen Pulsieren in den Holzbläsern erscheint nun jene neue Melodie aus dem Schlussteil des ersten Satzes wieder, die dort nur kurz vorgestellt worden war. Nun aber wird sie erst richtig breit ausgeführt, erfährt verschiedene Fortsetzungen, Varianten und Steigerungen. Wie schon im ersten Satz wechseln sich auch hier die beiden Musiken einander ab und werden dabei jeweils weiterentwickelt, wobei die gesanglichen Anteile immer breiteren Raum einnehmen, während die stürmische Musik jeweils schon nach kurzer Zeit in sich zusammenfällt. Mehr und mehr vermischt Mahler die einzelnen Motive und Gestalten miteinander, lässt ungefähr in der Mitte des Satzes sogar noch einmal das zweite Trauermarschthema anklingen, das sich ganz zwanglos in die melodische Entwicklung einfügt. So schwankt der Satz beständig zwischen verschiedenen Zuständen, Tempi und Ausdrucksebenen hin und her und ist insofern tatsächlich »stürmisch bewegt«.

Nach den ebenso problematischen wie widersprüchlichen Sätzen der »Ersten Abteilung« kommt das zentrale Scherzo mit geradezu Strauss'schem Optimismus daher, wenigstens zu Beginn. Ein initialer Hornruf setzt den Charakter für den folgenden Anfangsteil des Scherzos, der sowohl im Ausdruck wie in der formalen Gestaltung noch an traditionelle Scherzi erinnert. Eine schmachtende Geigenwalzermelodie scheint die Funktion eines ersten Trios zu übernehmen, bevor der Anfangsteil wiederkehrt. Doch dann bricht Mahler die traditionelle Form des Scherzos radikal auf und lässt den Satz sich völlig unabhängig davon weiterentwickeln. Auch der optimistische, schwungvolle Charakter weicht einem dramatischeren, dringlicheren Ausdruck, der später einen Zug ins Tragische erhält. Verschiedene thematische Gedanken entwickeln sich in rhapsodischer Form auseinander, wechselnde Tempi und Stimmungen machen klar, dass dieser Satz weit mehr ist als ein herkömmliches Scherzo: Es ist eine Reise durch Höhen und Tiefen, ein Kampf mit dem Schicksal, wie Mahler ihn üblicherweise in einem Kopf- oder Finalsatz vertont hätte; und die freudige Kraft des Anfangs wird zwar in der Mitte und am Schluss wieder

erreicht, muss aber unter erheblichen Mühen errungen werden. Bezeichnenderweise kehren alle Gedanken, die im Laufe des Satzes erscheinen, an anderer Stelle wieder, wenn auch nicht notwendigerweise in gleicher Reihenfolge und in gleichem Gewand. So verbindet Mahler Ideenreichtum und Formgefühl, Fülle der Gedanken und einigendes Strukturdenken zu einem höchst originellen Satz, der in der Musikgeschichte seinesgleichen sucht.

Seinesgleichen sucht auch das nachfolgende, nur von Streichern und Harfe (in Simons Arrangement mit nur 5 Solostreichern und Harfe tritt eine Klarinette und eine Bassklarinetten hinzu) bestrittene *Adagietto* – und zwar an purer Schönheit. Es ist von innigstem, ehrlichstem Ausdruck, keinerlei Ironie bricht hier die reine Empfindung der Melodie. Kein Wunder, hatte Mahler diesen Satz doch als Liebeserklärung an seine Frau Alma komponiert – die erste Melodiephrase trägt im Autograph die Textierung »Wie ich dich liebe!«. In schier verschwenderischer Breite entfaltet sich die Melodik dieses Liebesgesangs, deren Entwicklung besonders sorgfältig, ja behutsam gestaltet ist, lange Zeit frei von den bei Mahler sonst so häufigen heftigen Sprüngen und melodischen Brüchen. Der Hauptteil ist ganz traditionell in einer Art Barform gehalten mit zwei einander entsprechenden, jedoch abgewandelten Anfangsphrasen und einer längeren Schlussentwicklung (der Fachbegriff »Abgesang« passt hier besonders gut). Dem schließt sich ein bewegterer Mittelteil an, der die Melodik des Anfangs expressiv weiterführt, jedoch auch einige neue Motive hervorbringt. Die Reprise des Anfangsteils, um die Variante der ersten Phrase gekürzt, kommt noch zarter und lieblicher daher als ihr Pendant, wallt dann aber am Ende doch noch einmal zu einem expressiven Höhepunkt auf, der allmählich abebbt und sanft verklingt.

Was an dieser Musik besonders berührt, ist nicht nur die Ausdrucksstärke und das Raffinement der Melodieführung an sich, sondern insbesondere das, was zwischen den eigentlichen Melodiephrasen passiert: Mahler lässt in diesen Zwischenräumen ganz bewusst etliche Zeit nur mit ausgehaltenen Klängen verstreichen, die selbst keiner melodischen Gestalt zugeordnet sind. Der Klang

an sich verselbständigt sich, bildet eine eigene Ebene, einen Urgrund, aus dem heraus erst sich die melodischen Gestalten allmählich herauschälen. Erst über ein halbes Jahrhundert später ist diese Sicht auf den puren Klang kompositorisch wieder fruchtbar gemacht worden.

Ein ausgehaltener Hornston verbindet das *Adagietto*, welches die »Dritte Abteilung« einleitete, mit dem abschließenden *Finale*, das sich aus unerfindlichen Gründen auch *Rondo* nennt. Dass es sich nicht um eine klassische Rondoform handelt, braucht kaum erwähnt zu werden, lediglich kehren die Thematik des Anfangs sowie einige weitere Seitengedanken in loser Folge wieder. Auch hier ist der Beginn stockend, diverse Melodiefragmente werden Naturlauten gleich in den Raum gestellt (vgl. den Beginn der 1. Sinfonie!), bevor in den Hörnern das eigentliche Thema formuliert wird. Ein lustiges Fugato schließt sich an; überhaupt verwendet Mahler kontrapunktische Kunst hauptsächlich dazu, der Musik einen leichten, tänzerischen Charakter zu geben. Später kommt ein lyrischer Seitengedanke hinzu, der aus dem Mittelteil des *Adagietto* entlehnt ist – auch hier verbindet Mahler die beiden Sätze der »Abteilung« thematisch miteinander. In typisch Mahler'scher Manier werden die diversen Themen und ihre Ausformungen einander abgewechselt und mehr und mehr miteinander verbunden; das Treiben wird immer bunter und wilder, ja ausgelassener bis zu jenem Moment kurz vor Schluss, da alle wesentlichen Themen in einer gewaltigen Schichtung übereinandergelegt werden, bevor dann der Satz mit einem kurzen, aber heftigen Kehraus beendet wird.

So endet also diese Sinfonie, die mit einem Trauermarsch begann, in wilder Ausgelassenheit. Dazwischen lag ein Weg, der von der Trauer (1. Satz) über die Wut (2.) erst zu neu erkämpftem Selbstbewusstsein (3.) und dann über die Liebe (4.) zur freudigen Erfüllung (5.) führt. Man braucht hier gar nicht ein »heimliches Programm« zu bemühen, wie Mahler es in seinen frühen Sinfonien erklärterweise noch verwendete, um darin eine absichtsvolle Anlage nach dem bekannten Modell »per aspera ad astra« zu sehen. In solch pa-

thetischen Kategorien dachte der Künstler Mahler in der Tat, um sie in der konkreten Umsetzung dann wieder ironisch zu brechen. Dieses Neben- und Ineinander von Pathos und Ironie macht den besonderen Charme von Mahlers Musik aus und dürfte wesentlich dafür gesorgt haben, dass sie heute zu den ganz großen Meisterwerken gezählt wird.

Cornelius Bauer

BERG ARRANGIEREN

von Klaus Simon

1. VIER STÜCKE FÜR KLARINETTE UND ENSEMBLE NACH DEN KLARINETTENSTÜCKEN OP. 5 (1913)

Als ich zu Beginn des Jahres 2012 mit dem Holst-Sinfonietta-Klarinettisten Julien Laffaire in einem Klarinettenduoprogramm Alban Bergs *Klarinettenstücke op. 5* zum erstenmal als Pianist begleitete, fühlte ich mich sofort dazu inspiriert, diese Stücke irgendwann einmal für ein Ensemble zu instrumentieren. Mir erschien Bergs Klavierpart (wie schon in der *Klaviersonate op. 1*) sehr orchestral und ich malte mir beim Spielen schon orchestrale Klangfarben aus. Das habe ich dann im Herbst des gleichen Jahres realisiert. Dabei war es mir wichtig, auf das originale Klavier im Ensemble bewusst zu verzichten, um nicht in Gefahr zu geraten, zu sehr am Original »kleben« zu bleiben. Stattdessen integrierte ich neben den obligatorischen Holz-, Blech- und Streichinstrumenten die Harfe und Schlagzeug, wohl wissend, wie wichtig für Bergs Orchesterklang v. a. das Schlagwerk ist, man denke nur an den Beginn der *Orchesterstücke op. 6*.

Instrumentieren ist immer ein Balanceakt zwischen Ehrfurcht vor dem Original und eigener Klangvorstellung. Die vier Miniaturen Bergs sind dafür beste Inspirationsquellen. Ich habe versucht, die Klanglichkeit des *Wozzeck* und der *Orchesterstücke op. 6* in meine Instrumentation einfließen zu lassen. Möge diese Ensemblefassung, die auch mit chorischer Streicherbesetzung (max. 6-6-4-3-2) ihre Wirkung nicht verfehlen wird, ein lohnendes Werk für Klarinettisten und Ensembles bzw. Kammerorchester werden.

2. PASSACAGLIA-FRAGMENT (1913)

Die Anregung und der Auftrag zu diesem Arrangement kam von Sebastian Solte und dem Zafraan Ensemble, welches neben meiner Instrumentation der *Klarinettenstücke op. 5* noch ein weiteres Werk von Berg ins Repertoire aufnehmen wollte. Das Zafraan Ensemble besteht aus einem festen Kern von zehn Musikern (Flöte,

Klarinette, Saxophon, Schlagzeug, Harfe, Klavier, Violine, Bratsche, Violoncello und Kontrabass). Entsprechend war der Auftrag ausdrücklich, für diese Besetzung zu schreiben, was eine große Herausforderung darstellte.

Hatte ich mich bisher bei meinen Arrangements immer für eine Besetzung entschieden, die im wesentlichen alle gängigen Blas- und Streichinstrumente enthält (also inklusive Oboe, Fagott, Horn, meistens Harmonium oder Akkordeon und immer auch eine zweite Geige), so war es diesmal eine echte zusätzliche Herausforderung, für dieses kleinere und v. a. deutlich heterogenere Ensemble eine Fassung zu kreieren, die überzeugt und Berg gerecht wird. Die Einbeziehung des Saxophon erinnert dabei schon an *Lulu* oder das *Violinkonzert*.

Bergs *Passacaglia-Fragment*, das immerhin bis Takt 102 gediehen ist, war für großes Orchester konzipiert. Das wird im Particell deutlich, welches Siegfried Borries im Jahre 2000 für sehr großes Orchester gemäß Bergs Angaben im Particell adaptiert hat. Diese Fassung hat seitdem auch einige Beachtung gefunden.

Dieses Werk in seinem fragmentarischen Charakter, seiner Ambivalenz von Tonalität (die d-moll-Vorzeichnung habe ich beibehalten, obwohl niemals die Tonika erscheint) und Atonalität ist ein interessantes Zeugnis aus der Komponierwerkstatt Bergs. Kenner seiner Musik werden ihn auch in diesem Arrangement eindeutig wiedererkennen. Es ist ein Jammer, dass Berg diese *Passacaglia* nicht vollendet hat.

Die zweite Fassung (»Freiburger Fassung«), die nahezu die gleiche Ensemblebesetzung wie meine Instrumentation der *Klarinettenstücke op. 5* verwendet, ist eine Erweiterung der »Berliner Fassung«, damit diese beiden kurzen Stücke aus dem Jahre 1913 in Konzerten leicht kombiniert werden können.

JULIEN LAFFAIRE, KLARINETTE

Der französisch-schweizerische Klarinettenist wurde 1981 in Lyon geboren, wo er seinen ersten Klarinettenunterricht erhielt. Nach Besuch des Unterrichts von Jean-François Verdier in Paris und François Sauzeau in Lyon setzte er sein Studium in Deutschland bei dem Klarinettenisten und Komponisten Prof. Jörg Widmann an der Hochschule für Musik Freiburg fort, wo er 2010 sein Abschlussdiplom ablegte. Weitere Impulse bekam er u. a. von Karl Leister, Dieter Klöcker und Thomas Friedli.

Als geschätzter Kammermusikpartner nahm er an verschiedenen Konzertreihen (Lutosławski Music Festival in Warschau, Niedersächsische Musiktage, Albert-Konzerte) und an mehreren Mitschnitten der ARD, SWR und des Polnischen Rundfunks teil.

Er half bereits in zahlreichen Orchestern und Ensembles aus wie u. a. bei dem Münchner Kammerorchester, den Münchner Symphonikern, dem Orchestre Pasdeloup in Paris, dem Theater Freiburg, dem Marokko Symphony Orchestra und dem Ensemble Aventure.

Solistische Tätigkeiten übte er mit dem Orchestre de Chambre de la Gironde, der Junge Kammerphilharmonie Freiburg, und dem Ford Sinfonieorchester in der Kölner Philharmonie mit Werken von Mozart, Weber, Bruch und Adams aus.

Julien Laffaire wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet. Der DAAD-Preis der Hochschule für Musik Freiburg (2006) wurde ihm für seine hervorragenden Leistungen und für sein gesellschaftlich-interkulturelles Engagement verliehen. Im Jahr 2007 gewann er den Carl-Seemann-Preis im Fach Klarinette an der Hochschule für Musik Freiburg und den 13. internationalen Louis-Spohr-Wettbewerb in Kassel. 2010 wird er von der Commerzbank-Stiftung mit dem Gustav-Scheck Preis ausgezeichnet. Julien Laffaire ist Mitglied des Cyprian Ensemble, des Ensemble Anprall und seit 2010 der Holst-Sinfonietta, mit der er diverse Aufnahmen für die Labels cpo und Naxos einspielte. Mit der Holst-Sinfonietta spielte er 2012 auch als Solist das Klarinettenkonzert Gnarly Buttons von John Adams.

Er ist Dozent des Bundes Deutscher Blasmusikverbände in Stau-
fen und an der Jugendmusikschule Südlicher Breisgau und nimmt
an Jurys des Wettbewerbs Jugend Musiziert teil.

Homepage: www.julienlaffaire.com

KLAUS SIMON – MUSIKALISCHE LEITUNG

geb. in Überlingen am Bodensee. Musik-, Germanistik- und Geo-
graphiestudium in Freiburg. Klavier bei Michael Leuschner, Meis-
terkurse bei Aloys Kontarsky (Klavier) sowie Hans Zender und
Johannes Kalitzke (Dirigieren). Gründer und Künstlerischer Leiter
der Holst-Sinfonietta und der Young Opera Company. Mit beiden
Formationen widmet er sich vornehmlich der Musik des 20. Jahr-
hunderts, ohne sich dabei als Neue-Musik-Spezialisten zu begrei-
fen. Streben nach stilistischer Variabilität und stringenter Logik
der inneren Dramaturgie eines Programms zeichnen ein ehrgei-
ziges künstlerisches Profil beider Formationen. Die Vielseitigkeit
als Dirigent, Pianist und Arrangeur sind Zeugnis einer vielseitigen
Künstlerpersönlichkeit, die sich nicht innerhalb einer Schablone
festlegen mag. Seit 1999 hat er zahlreiche CD- und Rundfunkein-
spielungen als Dirigent und Pianist realisieren können. Zusammen
mit dem SWR als Koproduzent hat er 2012 Claude Viviers einzige
Oper Kopernikus als Dirigent in einer Studioproduktion aufge-
nommen. Die Bühnenaufführungen im Spätherbst 2012 wurden
ein Triumph bei Presse und Publikum: »Musik, die ein unglaubliches
Geschick des Dirigenten in der Feinabstimmung verlangt. Eine
Aufgabe, die Klaus Simon bravourös meistert. Wie die wunderba-
re Holst-Sinfonietta, die er dirigiert.« (opernnetz.de, 31.10.2012).
Als Pianist liegt sein Schwerpunkt auf der Liedbegleitung. Sein Re-
pertoire umfasst mittlerweile mehr als 750 Lieder und Songs vom
Kunstlied bis zum Broadwaysong. Er initiierte und leitet in Freiburg
eine Liederabendreihe mit dem Schwerpunkt Lied des 20. Jahr-
hunderts. Repertoireschwerpunkt seiner Tätigkeit als Begleiter ist
die deutsche Spätromantik, wobei er sich besonders intensiv dem
Liedschaffen von Hans Pfitzner und Erich Wolfgang Korngold ge-
widmet hat. Für Naxos hat er seit 2007 mit namhaften Sängern

eine Gesamtedition aller Lieder dieser beiden Komponisten eingespielt. Als Nachfolgeprojekt ist die die erste Gesamtaufnahme aller Lieder Erwin Schulhoffs mit u. a. Tanja Ariane Baumgartner (Mezzosopran) und Hans Christoph Begemann (Bariton) vorgesehen, das Notenmaterial wird er selbst für den Schott-Verlag herausgeben.

Seit 2007 ist er auch als Arrangeur für Universal Edition und den Schott Music tätig. Seine Bearbeitungen von Mahlers *1., 4. und 9. Sinfonie*, die *Wunderhornlieder* Mahlers und Schönbergs *Orchesterliedern op. 8* für Kammerensemble werden international hoch geschätzt. Sie wurden mittlerweile bereits über 170-mal weltweit aufgeführt, u. a. dem Bayerischen Staatsorchester (Dirigent: Kent Nagano), dem Tonhalleorchester Zürich, dem Ensemble Musikfabrik (Stefan Asbury), dem Orchestra della Svizzera Italiana (Vladimir Ashkenazy) den Solisten des Gustav Mahler Chamber Orchestra, dem Stuttgarter Kammerorchester (Michael Hofstetter) und Ensemble Kontrapunkte (Peter Keuschnig).

Seine Kammerensembleversion von Ravels Oper *L'Heure espagnole* wurde 2013 sehr erfolgreich in Freiburg uraufgeführt. Die Badische Zeitung schrieb dazu: »Bei Ravel hat sich Klaus Simon selbst als Arrangeur betätigt – in bester Schönberg-Manier. Wie er die üppige, aber nie ausladende Partitur auf ein sechzehnköpfiges Ensemble konzentriert, das hat Meisterschaft. Man vermisst nicht das große spätimpressionistische Orchester, im Gegenteil: Ravels ohnedies auf die Intimität der Situation ausgerichteten Klänge finden im kammermusikalischen Rahmen ihre kongeniale Entsprechung – Simon lässt eine eigene Rhapsodie espagnole erblühen.« Klaus Simons Arrangement von Mahlers *9. Sinfonie* wurde 2014 von drei Ensembles in den Niederlanden (Camerata RCO des Royal Concertgebouw Orchester, Gustavo Gimeno), USA und Deutschland auf CD eingespielt. Soeben hat er seine Bearbeitung von Mahlers *5. Sinfonie* für Kammerensemble vollendet, die die Holst-Sinfonietta unter seiner Leitung im November 2014 in Freiburg uraufführen und 2015 auf CD einspielen wird.

Homepage: www.klaussimon.com

»Das Leben der Hörer muss Platz in der Musik finden.« Moritz Eggert

HOLST-SINFONIETTA

Vorstoß in das Nicht-Vertraute oder Neugier auf noch nicht ausgetretene Pfade: So könnte man die Programme des Freiburger Kammerensembles Holst-Sinfonietta charakterisieren, deren Name auf den englischen Komponisten Gustav Holst (1874 – 1934) zurückgeht. Die Holst-Sinfonietta wurde 1996 von ihrem Dirigenten Klaus Simon gegründet und setzt sich aus versierten Instrumentalisten aus dem süddeutschen Raum zusammen. Darüber hinaus verfügt die Holst-Sinfonietta mit Felix Dreher seit 2003 über einen eigenen Tonmeister.

Der Ehrgeiz, ungewöhnliche und anspruchsvolle Konzertprogramme anzubieten, war von Anfang an ein wichtiger Stimulus für das Ensemble. Die Qualität der ausgewählten Kompositionen und ihrer sinnvollen Kombination in einer originellen Programmkonzeption steht bei der Konzertplanung an höchster Stelle. Dabei werden gelegentlich auch bewusst die Grenzen zum Jazz-/Pop- und Rockbereich ausgelotet. Denn die Musik, die die Holst-Sinfonietta aufführt, soll vital und unterhaltsam sein, gerne anspruchsvoll, aber nie langweilig – sie muss (nach Moritz Eggert) den Hörer als lebendiges Wesen abholen und dementsprechend selber lebendig sein. Das belegen Konzertprogramme mit Werken prominenter Komponisten wie Steve Reich, Terry Riley, John Adams, Joseph Schwantner, HK Gruber, Arnold Schönberg, Benjamin Britten, Bohuslav Martinů u.a.

Seit ihrer Gründung besteht eine enge Verbindung mit der Young Opera Company Freiburg, die in ihrem Bestreben, Meisterwerke des Musiktheaters aufzuspüren und aufzuführen, mit der Holst-Sinfonietta einen idealen Klangkörper an sich binden konnte. Ab 1999 entstanden zahlreiche Rundfunk- und CD-Aufnahmen, die das Schaffen des Ensembles dokumentieren.

2008 gab die Holst-Sinfonietta ihr Debüt im ZKM in Karlsruhe mit der Uraufführung von Thomas Hummels *Aus Trachila* für Sprecher und großes Ensemble. Im gleichen Jahr entstand in Koproduktion

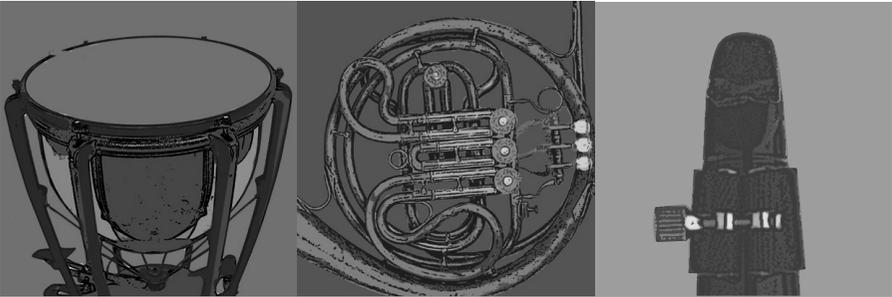
mit dem Bayerischen Rundfunk eine CD-Aufnahme mit Werken von Arnold Schönberg, Benjamin Britten und Friedrich Hollaender.

Ein großer Erfolg wurde 2010 das Programm mit Werken von Steve Reich und Terry Riley: »Das solchermaßen perfekt geführte Ensemble dringt in die Schichten der Musik ein, lässt keine – vielfach befürchtete – Monotonie aufkommen.« schrieb die Badische Zeitung in ihrer Konzertbesprechung. Im Herbst 2011 feierte die Holst-Sinfonietta mit dem Programm »Von Dämonen und Vampiren« mit »schauerlichen« Werken von Erich Wolfgang Korngold (konzertante Uraufführung der Schauspielmusik zu Der Vampir), Paul Hindemith und HK Gruber bereits ihr 15-jähriges Bestehen, welches vom SWR mitgeschnitten wurde.

2012 folgten Konzerte mit Klaus Simons Bearbeitung von Gustav Mahlers 9. Sinfonie sowie die Produktion von Claude Viviers Kopernikus in Koproduktion mit dem SWR. Ebenfalls mit dem SWR wurde 2013 ein Konzert zu Ehren Witold Lutosławskis veranstaltet und aufgezeichnet, während dem anderen Jubilar Benjamin Britten gar ein eigenes Mini-Festival gewidmet wurde. Zuletzt fand im Frühjahr 2014 ein großes Shakespeare-Konzert mit Werken von Erich Wolfgang Korngold, Dominick Argento und Wilhelm Killmayer statt.

Pläne für die Zukunft sind Konzerte und CD-Aufnahmen mit Werken von Gustav Mahler, Alban Berg, Aaron Copland und Manuel de Falla.

Homepage: www.holst-sinfonietta.de



Seit 50 Jahren sorgen wir
für einen guten Ton. Auf
der Bühne. Im Studio. Auf
Plätzen und Straßen. Und von
Musiker zu Musiker.



MUSIK. GILLHAUS.

50 Jahre eine **imtakte** Welt

In Freiburg. www.musik-gillhaus.de