

# Musikverein Regensburg e.V.

Freitag, 15. November 2019, 19.30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H24)

Marie-Sophie POLLAK, *Sopran*

Ida ALDRIAN, *Mezzosopran*

Jan PETRYKA, *Tenor*

Manuel WALSER, *Bariton*

Alexander FLEISCHER und

Jonathan WARE, *Klavier*

**Marie-Sophie Pollak** erwarb ihr Diplom im Fach Konzertgesang sowie Gesangspädagogik an der Hochschule für Musik und Theater München, wo sie mit dem Preis ‚Bester Abschluss Gesang‘ ausgezeichnet wurde. Nach weiteren zahlreichen Auszeichnungen ist sie eine gefragte Konzert- und Opernsängerin. Sie sang u.a. unter Alessandro de Marchi, Kent Nagano und Thomas Hengelbrock auf den renommiertesten Bühnen.

**Ida Aldrian** studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Meisterkurse besuchte sie u. a. bei Ann Murray, Peter Kooij, Andrew Watts, Thomas Hampson und Brigitte Fassbaender. Bereits als Mitglied im Internationalen Opernstudio der Hamburgischen Staatsoper sang sie zahlreiche Rollen und wird dorthin nach ihrem Engagement am Staatstheater Nürnberg ab der Spielzeit 2019/20 als festes Ensemblemitglied zurückkehren.

**Jan Petryka**, in Warschau geboren, wuchs in Linz auf. Nach einem Violoncellostudium erhielt er Gesangsunterricht an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, an welcher er schließlich den Studiengang „Lied und Oratorium“ 2012 mit Auszeichnung abschloss. Seit Beginn seiner Studienzeit engagierte sich Jan Petryka in zahlreichen Projekten der sakralen Musik und des Liedes. Die Zusammenarbeit mit renommierten Ensembles stärkte seinen Ruf als etablierter Konzertsänger in Europa.

Der Schweizer Bariton **Manuel Walser** studierte Gesang bei Thomas Quasthoff an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin und schloss sein Studium mit Auszeichnung ab. Daneben gehören Brigitte Fassbaender, Frédéric Gindraux und Wolfram Rieger zu seinen wichtigsten Mentoren. Seit der Spielzeit 2015/16 ist Manuel Walser festes Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper. Manuel Walser geht seit langem einer regen Konzerttätigkeit nach, so u.a. bei der Schubertiade Hohenems, in der Berliner Philharmonie, beim Lucerne Festival und bei den Salzburger Festspielen.

**Alexander Fleischer** gehört zu den gefragten Liedbegleitern und Kammermusikern der jüngeren Generation. Nach seinem Klavierstudium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin studierte er Liedgestaltung und besuchte Meisterkurse u.a. bei Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Hampson und Christa Ludwig. Frühzeitig wurde er mit Preisen internationaler Wettbewerbe ausgezeichnet.

**Jonathan Ware** ist ein insbesondere für Kammermusik und Liedbegleitung gefragter Pianist. Er kann auf Auftritte in der Carnegie Hall sowie in der Wigmore Hall zurückblicken. In der Saison 2012/2013 präsentierte er in New York das gesamte Liedschaffen von Franz Schubert. 2012 debütierte Jonathan Ware beim Heidelberger Frühling im Rahmen der Lied-Akademie sowie beim Rheingau Musik Festival mit Wolfs »Italienisches Liederbuch«.

## PROGRAMM

Johannes Brahms  
1833 – 1897

**Liebeslieder-Walzer op.52**  
**Nr.1 - 18**

Johannes Brahms

**Neue Liebeslieder op.65**  
**Nr.1 - 15**

*- Pause -*

Johannes Brahms

**Walzer zu vier Händen op.39**  
**Nr.1, 2, 5, 6, 10, 13, 14, 15**

Robert Schumann  
1810 – 1856

**Spanisches Liederspiel op.74**  
**Nr.1 – 9**

Mit großzügiger Unterstützung durch eine private Spende

## **Johannes Brahms: Liebesliederwalzer op. 52 Neue Liebeslieder op. 65**

Vierhändiges Klavierspiel, aber auch Duett- und Quartettsingen, gehörten zu den verbreiteten Formen geselliger Hausmusik im 19. Jahrhundert. Und da musikalisch gebildete Laien damals oft über ein beachtliches Niveau verfügten, brauchten Komponisten, die sich diesem Genre widmeten, nicht unnötig simplifizierend zu schreiben. So leisteten auch große Meister wie Mendelssohn, Schumann und Brahms gerne Beiträge zu dieser eher für den privaten Salon als für den großen Konzertsaal gedachten Form vokal-instrumentaler Kammermusik.

In diesen Rahmen reihen sich die achtzehn „Liebeslieder-Walzer“ ein, die Johannes Brahms für vier Singstimmen und Klavier vierhändig im Sommer 1868 verfasste. Die zugrundeliegenden Texte stammen von dem von Brahms geschätzten, doch heute so gut wie vergessenen Lyriker Georg Friedrich Daumer, und zwar aus dessen Sammlung „Polydora“. Diese enthält als „weltpoetisches Liederbuch“ freie Übersetzungen internationaler Volksdichtungen. Brahms wählte hieraus Texte russischer, polnischer und ungarischer Herkunft.

Aus diesen Dichtungen entwickelte Brahms musikalische Miniaturen von etwa ein bis zwei Minuten Dauer, die ohne durchgängige Handlung ein buntes Kaleidoskop menschlicher Regungen vorführen, wobei es keineswegs nur um das titelgebende Thema der Liebe geht, sondern auch Spott und Zorn ihren Platz haben. In Nr. 11, „Nein es ist nicht auszukommen mit den Leuten“ wird das giftige Getuschel neidischer Nachbarn lautmalerisch imitiert, und als Reaktion auf diese Verärgerung über all die üble Nachrede fordert die Nr. 12 auf: „Schlosser, mache Schlösser ohne Zahl, denn die bösen Mäuler will ich schließen“.

Viele der Nummern ziehen als Miniaturen flugs vorüber, doch finden sich auch ausgedehntere Formen wie die Nr. 6, in der vom „hübschen kleinen Vogel“ die Rede ist, der sich letztlich doch gerne fangen lässt, kommt er „in eine schöne Hand“. Natur-Metaphorik prägt hier wie in zahlreichen anderen Liedern die Dichtungen. Die meisten Texte vertonte Brahms vierstimmig, doch finden sich auch kleinere Besetzungen: etwa die Nr. 3, wo Tenor und Bass gemeinsam bekennen, nur die Existenz der Frauen hätte sie vom Gang ins Kloster abgehalten, gleich gefolgt von einem Duett des Soprans und Alts. Sogar eine einzige einstimmige Nummer enthält der Zyklus: die Nr. 7, wo bezeichnenderweise einmal von Liebesenttäuschung die Rede ist.

In den vollstimmigen Gesängen wird der Vokalsatz oft dialogisch angelegt oder gar kanonartig geführt wie in der Nr. 10, wo sich eine Quelle „sanft durch die Wiesen windet“. Besonders kunstvoll verfährt Brahms in Nr. 16, wo die Liebe mit einem dunklen Schacht verglichen wird, in den man hineinfallen kann: hier ist die später einsetzende Bassstimme als Spiegelung des Soprans angelegt. Doch stellt Brahms solche Künste nicht heraus, sondern ordnet sie der tänzerischen Bewegung der Musik im Walzer- oder Ländlerton unter.

„Übrigens möchte ich doch riskieren, ein Esel zu heißen, wenn unsere Liebeslieder nicht einigen Leuten Freude machen“ äußerte der Komponist und erhielt mit dieser Prognose Recht, als die „Liebesliederwalzer“ im Januar 1870 zum ersten Mal dem Wiener Publikum öffentlich vorgestellt wurden. Brahms selbst und die mit ihm befreundete Clara Schumann übernahmen bei der Aufführung den Klavierpart. Clara

Schumann notierte in ihr Tagebuch: „Es war überfüllt, auf dem Orchesterpodium so, dass ich nie wusste, wie ich an's Klavier kommen sollte. Ich spielte sehr glücklich, das Publicum war in wahren Enthusiasmus. Die Liebeslieder - Johannes spielte sie mit mir vierhändig - gingen reizend und gefielen sehr.“

Solch großen Erfolg hatten Brahms' „Liebesliederwalzer“ beim Publikum, dass Brahms ihnen im Jahre 1874 eine zweite Sammlung von fünfzehn „Neuen Liebesliedern“ folgen ließ, abermals auf Texte Daumers gegründet mit Ausnahme der Schlussnummer, der Brahms eine Dichtung Goethes zugrunde legte. Diese „Neuen Liebeslieder“ erreichten nicht die gleiche Popularität wie die Vorgängersammlung, was zum Teil inhaltliche Gründe haben mag. Brahms ließ nun die Schattenseiten der Liebe hervortreten: von Enttäuschung und Misstrauen ist die Rede, vom „Nagen am Herzen“ (Nr. 9), von „drückendem Leiden“ (Nr. 11) und vom „Verzicht“ (Nr. 1).

Auch musikalisch wandelt sich das Bild: die „Neuen Liebeslieder“ wirken im Grundton melancholischer als ihre Vorgänger und in der Satztechnik artifizierter. Dass Brahms danach keine weitere Folge von Liebesliederwalzern mehr komponieren wollte, verrät die letzte Nummer von op. 65, „Nun ihr Musen, genug!“ Vertont ist dieses gewichtige Schlussstück als Chaconne über einem zweitaktigen Bassthema in schreitenden Halben. Sanfter wird hier das Thema der Resignation formuliert als es Brahms, ebenfalls nach Worten Goethes, einst in seiner „Alt-Rhapsodie“ vertont hatte: „Heilen könnet die Wunden ihr nicht, die Amor geschlagen, aber Linderung kommt einzig, ihr Guten, von euch!“

### **Johannes Brahms: Walzer zu vier Händen op. 39**

Eher verschlossen und vergrübelt, melancholisch und ernst: so stellt man sich den in Hamburg geborenen Komponisten Johannes Brahms in seiner Person wie in seiner Musik vor. Doch Brahms konnte auch anders, wenn er vom südlicheren Leben inspiriert wurde, nämlich dem der Metropole Wien, wo er in den 1860er-Jahren erst vorübergehend, dann auf Dauer sesshaft wurde. Vom dort herrschenden Walzerfieber ließ er sich gerne anstecken und wurde nicht nur zum Bewunderer eines Johann Strauß, sondern begann selbst, Tanzmusik in dessen Geist zu komponieren, darunter die sechzehn Walzer für Klavier zu vier Händen op. 39, die 1865 in Wien entstanden.

Gewidmet wurde diese Walzerfolge Eduard Hanslick, dem berühmten Wiener Kritiker-Papst, der mit Brahms befreundet war und sich unermüdlich für dessen Werke einsetzte. „Soeben den Titel zu vierhändigen Walzern schreibend“, so Brahms an Hanslick, „kam mir ganz wie von selbst Dein Name mit hinein. Ich weiß nicht, ich dachte an Wien, an die schönen Mädchen, mit denen Du vierhändig spielst, an Dich selbst, den Liebhaber von derlei, den guten Freund, ich fühlte die Notwendigkeit, Dir es zuzuschreiben. Es sind zwei Hefte kleiner unschuldiger Walzer in Schubertscher Form – willst du sie nicht und lieber Deinen Namen auf einem gehörigen, viersätzigen Stück, 'befiehl, ich folge'.“

Hanslick zeigte sich über alle Brahmsschen Zweifel hinweg von der Zueignung angetan und ließ es sich nicht nehmen, dem ihm gewidmeten Werk eine ausführliche Rezension zu widmen, die mit gespielter Erstaunen wie folgt beginnt: „Der ernste, schweigsame Brahms, der echte Jünger Schumanns, norddeutsch, protestantisch und unweltlich wie dieser, schreibt Walzer? Ein Wort löst uns das Rätsel, es heißt: Wien.“

Die Kaiserstadt hat Beethoven zwar nicht zum Tanzen, aber doch zum Tänzeschreiben gebracht, Schumann zu einem 'Faschingsschwank' verleitet, sie hätte vielleicht Bach selber in eine ländlerische Todsünde verstrickt.

Auch die Walzer von Brahms sind eine Frucht seines Wiener Aufenthalts, und wahrlich von süßester Art. Nicht umsonst hat dieser feine Organismus sich Jahr und Tag der leichten, wohligen Luft Österreichs ausgesetzt – seine Walzer wissen nachträglich davon zu erzählen. Fern von Wien müssen ihm doch die Straußschen Walzer und Schuberts Ländler, unsere Gstanzel und Jodler, selbst Farkas' Zigeunermusik nachgeklungen haben, dazu die hübschen Mädchen, der feurige Wein, die waldgrünen Höhen und was sonst noch.

Wer Anteil nimmt an der Entwicklung dieses echten und tiefen, bisweilen vielleicht einseitigen Talentes, der wird die Walzer als glückliches Zeichen einer verjüngten und erfrischten Empfänglichkeit begrüßen, als eine Art Bekehrung zu dem poetischen Hafisglauben Haydns, Mozarts und Schuberts! Welch reizende, liebenswürdige Klänge!

Wirkliche Tanzmusik wird natürlich niemand erwarten: Walzer-Melodie und Rhythmus sind in künstlerisch freier Form behandelt und durch vornehmen Ausdruck gleichsam nobilisiert. Trotzdem stört darin keinerlei künstelnde Affektation, kein raffiniertes, den Total-Eindruck überqualmendes Detail – überall herrscht eine schlichte Unbefangenheit, wie wir sie in diesem Grade kaum selbst erwartet hätten. Die Walzer, sechzehn an der Zahl, wollen in keiner Weise großtun, sie sind durchwegs kurz und haben weder Einleitung noch Finale. Der Charakter der einzelnen Tänze nähert sich bald dem schwunghaften Wiener Walzer, häufiger dem behäbig wiegenden Ländler, mitunter tönt aus der Ferne ein Anklang an Schumann oder Schubert. Gegen Ende des Heftes klingt es wie Sporengeklirr, erst leise und wie probierend, dann immer entschiedener und feuriger – wir sind ohne Frage auf ungarischem Boden."

### **Robert Schumann: Spanisches Liederspiel op. 74**

Weit weniger populär als die von romantischen Dichtungen Heines und Eichendorffs getragenen Liedzyklen für einen Gesangssolisten sind heute Schumanns mehrstimmige Gesänge: mit der schwindenden Bedeutung gemeinschaftlichen geselligen häuslichen Musizierens seit dem zwanzigsten Jahrhundert sind sie in der Musizierpraxis in den Schatten getreten. Dies gilt insbesondere für Schumanns drei zyklisch angelegte „Liederspiele“, die allesamt im Jahre 1849 entstanden: das „Spanische Liederspiel“ op. 74, das „Minnespiel“ op. 101 und die posthum veröffentlichten „Spanischen Liebeslieder“ op. 138.

Was die beiden „spanischen“ Liederfolgen betrifft, so liegen ihnen Übersetzungen oder freiere Bearbeitungen lyrischer Dichtungen aus Spanien und Portugal zugrunde, die aus der Hand des damals hoch angesehenen Dichters Emanuel Geibel stammen. Diese Herkunft steht in Schumanns Vertonungen nicht im Vordergrund, die auf direkte spanische Idiome verzichten. Doch vernimmt man gelegentlich in der Klavierbegleitung Gitarrenimitationen, so gleich ganz am Anfang, wenn das Klavier „etwas markirt“ einsetzt, bevor die beiden Frauenstimmen in schmeichelnden Terzenparallelen von der zarten „Ersten Begegnung“ erzählen. Ausdrücklich „Im

Bolero-tempo“ ist die Nr. 5, angelegt, „Es ist verraten“, und vom gleichen punktierten Grundrhythmus wird auch die Nr. 8, die „Botschaft“ getragen.

Zum geselligen Charakter dieses „Liederspiels“ gehört der ständige Wechsel der Besetzungen, die vom Sololied über wechselnde Duett-Kombinationen bis zum kompletten Quartett reichen. Letzteres findet sich erstmals in der Mitte des Zyklus zusammen, wo von der „vollen Liebesglut“ die Rede ist und dann nochmals wirkungsvoll in der Finalnummer. „Wer mich liebt, den lieb ich wieder, und ich weiß, ich bin geliebt!“ bekennen dort alle vier Stimmen und trotzen „allen bösen Zungen“ die verleumderisch „schlimme Reden flüstern“.

Die Nachtseiten der Liebe werden vor allem in den Solonummern berührt, etwa in der Nr. 4, in der die Sopranstimme im langsamen Tempo sich nachts, schlaflos bleibend, ihrem „hoffnungslosen Kummer“ hingibt. Dieser verschärft sich in Nr. 6 („Melancholie“), wo wiederum der Sopran in exaltierter Stimmführung fragt: „Wann erscheint der Morgen, der mein Leben löst aus diesen Banden?“ Ganz allein gelassen bleibt der Sopran in diesen dunklen Momenten nicht: im „Liebesgram“ gesellt sich ihm in Nr. 3 der Alt hinzu.

Einen anderen Charakter tragen die weiteren Duette. Tenor und Bass fordern im „Intermezzo“ (Nr. 2) das schlafende Mädchen zur gemeinsamen Flucht auf: „Die Stund' ist gekommen, zu wandern von hier!“ Und eine Liebes-Botschaft senden die Frauenstimmen in Nr. 8 ihren Angebeteten, indem sie Kränze aus Rosen und Jasmin winden, Symbole zum einen für Liebesglut, zum anderen für verzehrende Sehnsucht.