

Musikverein Regensburg e. V.

Sonntag, 13. November 2016, 19:30 Uhr, Vielberth-Gebäude der Universität (H 24)

Christina LANDSHAMER, *Sopran* Gerold HUBER, *Klavier*

Die gebürtige Münchnerin **Christina Landshamer** studierte an der Hochschule für Musik und Theater München bei Angelica Vogel sowie anschließend in der Liedklasse von Konrad Richter und in der Solistenklasse bei Dunja Vejzovi an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart.

Christina Landshamer arbeitet regelmäßig mit Dirigenten wie Kent Nagano, Christian Thielemann, Sir Roger Norrington und Riccardo Chailly, um nur einige zu nennen, sowie mit bedeutenden Orchestern (Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker, Tonhalleorchester Zürich, Tschechische Philharmonie Prag, Orchestre des Champs Elysées usw.) zusammen.

Neben ihren Opernprojekten waren wichtige Stationen in der Saison 2014/2015 eine Tournee mit dem Gewandhausorchester unter Riccardo Chailly mit Konzerten in Leipzig, beim Lucerne Festival und den London PROMS, Konzerte mit den Berliner Philharmonikern/Alan Gilbert, mit dem Netherlands Radio Philharmonic Orchestra/Philippe Herreweghe, dem NDR Sinfonieorchester/Thomas Hengelbrock, dem Chor des Bayerischen Rundfunks/Peter Dijkstra, Auftritte mit dem WDR Sinfonieorchester sowie dem Orchestre National de France/Daniele Gatti.

Der gebürtige Straubinger **Gerold Huber** studierte als Stipendiat an der Hochschule für Musik in München Klavier bei Friedemann Berger und besuchte die Liedklasse von Dietrich Fischer-Dieskau in Berlin. 1998 erhielt er gemeinsam mit dem Bariton Christian Gerhaher, mit dem er bereits seit Schülertagen ein festes Lied-Duo bildet, den Prix International Pro Musicis in Paris/New York. 2001 ging er als Preisträger aus dem Internationalen Klavierwettbewerb Johann Sebastian Bach Saarbrücken hervor.

„Gerold Huber, nicht nur ein gefragter Liedbegleiter, sondern ein brillanter Pianist, spielte mit Tiefgang und Ausdruck und technisch hervorragend.“ So oder so ähnlich urteilt die Presse immer wieder. In dieser Rolle ist Gerold Huber regelmäßig zu Gast bei großen Festivals und den weltweit wichtigsten Konzertsälen. Seine Partner sind dabei eine Vielzahl international renommierter Sänger, darunter Christiane Karg, Christina Landshamer, Ruth Ziesak, Christian Gerhaher, Maximilian Schmitt und Franz-Josef Selig. Als Kammermusikpartner konzertiert Gerold Huber u. a. mit dem Artemis-Quartett, zudem arbeitet er regelmäßig mit dem Henschel-Quartett, mit Reinhold Friedrich und Matthias Hornung. Gerold Huber ist ein gesuchter Lehrer und gibt ausgewählte Meisterklassen, wie z.B. an der University of Yale, dem Aldeburgh Festival sowie bei den Schwetzingen Festspielen. Seit 2013 ist Gerold Huber Professor für Liedbegleitung an der Hochschule für Musik in Würzburg.

Programm

Robert Schumann:
1810 – 1856

- Aufträge op. 77/5
- Röselein, Röselein! op. 89/6
- Lied der Suleika op. 25/9
- Aus den östlichen Rosen op. 25/25
- Liebeslied op. 51/5

Robert Schumann:
1810 – 1856

- Lieder und Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister“*
- Nur wer die Sehnsucht kennt op.98a/3
 - Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen op.98a/5
 - So lasst mich scheinen, bis ich werde op.98a/9
 - Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen op.98a/1

Robert Schumann:
1810 – 1856

- Sechs Gedichte und Requiem op. 90*
- Lied eines Schmiedes op. 90/1 (Lenau)
 - Meine Rose op. 90/2 (Lenau)
 - Kommen und Scheiden op. 90/3 (Lenau)
 - Die Sennin op. 90/4 (Lenau)
 - Einsamkeit op. 90/5 (Lenau)
 - Der schwere Abend op. 90/6 (Lenau)
 - Requiem op. 90/7 (Altkatholisches Gedicht)

- Pause -

Johannes Brahms:
1833 – 1897

- Mädchenlied (Ach, und du mein kühles Wasser – serbisch) op. 85/3
- Mädchenlied op.107/5 (Heyse)
- Sehnsucht: Mein Schatz ist nicht da, ist weit überm See op. 14 Nr. 8 (1868) (Volkslied)
- Das Mädchen (Stand das Mädchen am Bergesabhang – serbisch) op.95/1
- Klage II (O Felsen, lieber Felsen – slowakisch) op.69/2
- Des Liebsten Schwur (Ei, schmolte mein Vater nicht – böhmisch) op 69/4

Viktor Ullmann :
1898 – 1944

- Six Sonnets de Louise Labé op. 34*
1. Claire Vénus (Sonnet V)
 2. On voit mourir (Sonnet VII)
 3. Je vis, je meurs (Sonnet VIII)
 4. Luth, Compagnon (Sonnet XII)
 5. Baise m'encor (Sonnet XVIII)
 6. Oh! si j'étais (Sonnet XIII)

Mit großzügiger Unterstützung durch eine private Spende

Robert Schumann und Johannes Brahms als Liederkomponisten

Enge persönliche und künstlerische Bindungen bestanden zwischen Robert Schumann und Johannes Brahms. Es ist bekannt, dass Schumann es war, der mit seinem Aufsatz „Neue Bahnen“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ erstmals die große Öffentlichkeit auf das Talent des jungen Brahms aufmerksam machte und seiner Komponisten-Karriere den entscheidenden Impuls gab. Der jüngere Meister dankte es dem älteren lange über dessen Tod hinaus, indem er zusammen mit Schumanns Witwe Clara eine erste Schumann-Gesamtausgabe erstellte.

Bei aller persönlichen Verbundenheit und Ähnlichkeit in den Musikanschauungen der beiden zeigen sich doch auch charakteristische Unterschiede, etwa was die jeweiligen Beiträge der beiden zur Gattung Lied betrifft. Während Robert Schumann die großen Dichter favorisierte und eher artifiziell vertonte, zeigt sich im Œuvre von Johannes Brahms eine deutliche Neigung zum Volkslied. Dieser Unterschied wird in den zwei Liedauswahlen akzentuiert, welche die beiden Hälften des heutigen Programms eröffnen.

Unter den fünf anfangs erklingenden Schumann-Vertonungen finden sich zwei nach Dichtungen Goethes („Lied der Suleika“, „Liebeslied“) und eine nach Friedrich Rückert („Aus den östlichen Rosen“), die in ihrer Art ganz typisch für den Liedkomponisten Schumann sind: Das Klavier ist hier nicht Begleiter einer präexistierenden Singstimme, sondern die Lieder sind aus einer Gesamtperspektive entworfen, als untrennbar ineinander verschlungenes Rankenwerk von Vokallinie und Klaviersatz. Das gilt im Kern auch noch für die von Schumann vertonten „Aufträge“ des wenig bekannten Poeten Christian L'Egru und Wilfried von der Neuns dornenbestücktes „Röselein“, das in Schumanns Komposition zum gemäßigt schnellen Tanzlied wird.

Stärker inhaltlich geschlossen wirkt die später auf dem Programm stehende Gruppe von Brahms-Liedern, denn fünf der sechs Nummern fußen auf Volksliedern, und das sechste, das „Mädchenlied“ Paul Heyeses, greift zumindest den Volkston auf. „Mädchenlied“ würde sich als Oberbegriff für alle sechs eignen, denn sie nehmen sämtlich eine entsprechende Perspektive ein: ob da nun eine heranwachsende Frau an den Geliebten denkt, über einen ersten Kuss sinniert oder auch, in der Spinnstube sitzend, in Verzweiflung verfällt, weil sie noch von keinem Burschen erhört wurde.

Brahms' Vertonungen gehen von der Liedmelodie aus und begreifen den Klavierpart als Begleitung der Singstimme im traditionellen Sinn. Selbst die kurzen Zwischenspiele des Tasteninstrumentes entwickeln keine Eigenständigkeit. Besonders eigentümlich wirken jene Lieder, die osteuropäische Folklore aufgreifen und metrische Eigenwilligkeiten zeigen: So verlaufen die drei Strophen von „Ach, und du mein kühles Wasser!“ im 5/4-Takt, während in dem gleichfalls serbischen „Stand das Mädchen“ 3/4- und 4/4-Takte wechseln.

Robert Schumann: Lieder und Gesänge aus Goethes „Wilhelm Meister“

Typisch für das Liedschaffen in Schumanns späten schöpferischen Jahren sind seine „Wilhelm Meister“-Vertonungen op. 98a von 1849, die sich im op. 98b, dem „Requiem für Mignon“ bis in die Dimension des Oratoriums weiten. Nicht zufällig ist im Titel der Komposition ausdrücklich von „Liedern und Gesängen“ die Rede, denn gegenüber den Werken des überaus produktiven „Liederjahres“ 1839/40 ist hier die Singstimme ganz anders behandelt. Lied-

haft im engeren Sinn des Wortes ist nur noch wenig, und aus den zwischenzeitlichen Erfahrungen Schumanns mit der Opern- und Oratorienkomposition ist vieles in die „Wilhelm-Meister“-Vertonungen eingeflossen: Szenisches, Rezitatives und Dramatisches. Mitgespielt haben mag auch, dass Schumann im Februar 1844 einmal den Plan erwogen hatte, Goethes Roman als Opernstoff zu behandeln.

Besonders expressiv gestaltet Schumann die Gesänge, die im Roman der Figur des geheimnisvollen, offenbar mit alter Schuld beladenen „Harfners“ zugewiesen sind, doch auch auf Mignons „Heiß mich nicht reden“ färbt diese dramatische Anlage ab. Die Vertonung gestaltet sich wie eine Folge von Rezitativ und Arioso, und die sprechenden Klaviergesten vor Schumanns Wiederholung der Anfangsworte klingen geradezu, als seien sie schon ein Wagner'sches Leitmotiv.

Weniger opernhaft wirken Mignons „Nur wer die Sehnsucht kennt“ und „So lasst mich scheinen“, doch tritt auch ihnen das unmittelbar Liedhafte zugunsten einer eher deklamierenden Führung der Singstimme zurück. Als einfacheres Strophenlied gefasst ist dagegen „Kennst du das Land“, welches bereits den Abschluss von Schumanns „Liederalbum für die Jugend“ op. 79 gebildet hatte und nun in op. 98a übernommen wurde.

Robert Schumann: Sechs Gedichte und Requiem op. 90

Ein Poet, mit dessen Dichtungen sich Robert Schumann schon in den 1830er Jahren beschäftigt hatte, war Nikolaus Lenau; während eines Wien-Aufenthalts lernte Schumann Lenau überdies zumindest flüchtig kennen und notierte in sein Tagebuch: „Er hat einen melancholischen sehr sanften und einnehmenden Zug um Lipp und Auge“. Doch lag Lenaus Welterschmerz dem Komponisten Schumann während der Aufbruchsstimmung seines sogenannten „Liederjahres“ 1839/40 offenbar ferne. Zwar enthält das „Abschriftenbuch“, in das Robert und Clara Schumann ab Ende der 1830er Jahre zur Vertonung vorgesehene Dichtungen eintrugen, mehrere Texte Lenaus, doch erst mit seinem 1850 entstandenen op. 90 wandte Schumann sich gezielt der Komposition einiger dort notierter Texte zu.

Vier Gedichte aus der Sammlung „Liebesklänge“ brachte Schumann hierbei mit zwei weiteren Lenau-Gedichten in eine sinnvolle inhaltliche Abfolge. Als Abschluss fügte er ihnen ein siebtes Lied, betitelt „Requiem“ an, dessen Textquelle ein „altkatholisches Gedicht“ (der He-loise zugeschrieben) bildet. Letztlich war der ganze Zyklus als ein Nachruf auf Lenau gedacht, den Schumann fälschlicherweise bereits verstorben wähnte, dessen Tod aber erst auf den 22. August 1850 fällt, drei Tage, bevor Schumanns Zyklus in Dresden uraufgeführt wurde. In einem Brief an den Verleger Kistner erwähnt der Komponist, dass Lenau, „ohne es zu wissen, von mir ein Todtenlied gesungen worden ist“.

Bemerkenswerterweise führt genau das Hinzufügen des „Requiem“ zur zyklischen Rundung von Schumanns op. 90, denn bedeutungsvolle Stichwörter des ersten Liedes wie „Himmel“, „Sterne“ und „Leuchten“ erscheinen neuerlich in der Schlussnummer. Inhaltlich kreist die Liedfolge um die Themen Vergänglichkeit und Abschied, Verzicht, Vereinsamung und Hoffnungslosigkeit. Diese Gemütsverfassungen zeichnen sich in ihrer ganzen resignativen Wirkung vor der Kontrastfolie hellerer Bilder und Gedanken umso klarer ab.

Muntere Aufbruchsstimmung herrscht zunächst im „Lied eines Schmieds“, in dessen Klavierbegleitung die gleichmäßigen Hammerschläge beim Beschlagen eines Pferdes ganz plas-

tisch dargestellt sind. Der Aufbruch des auf sein Pferd wartenden Reiters ist freilich keiner zu weltlichen Abenteuern, sondern zielt von vornherein „dem Himmel zu“.

Frühlingsstimmung scheinen die beiden folgenden Nummern zu verbreiten. Doch führt das „holde Lenzgeschmeide“ der Rose (Nr. 2) nur allzu schnell zum Gedanken an ihr Verwelken, und die „liebliche Gestalt“ der Nr. 3, dem „ersten Grün“ vergleichbar, gewinnt kaum Präsenz, wenn sie sogleich ihr Lebewohl spricht. Selbst das sommerliche Bild der „Schönen Sennin“, die ihren Ruf mit Jodleranklängen zu Tal sendet, ist für Lenau und Schumann nur Anlass, um über die Vergänglichkeit nachzudenken: Das Unvermögen, den schönen Augenblick festzuhalten, erweist sich als Grundthema der Liederfolge. Dieses Lied bildet die Peripetie des Zyklus, nach der aller Lebensmut endgültig entschwunden ist. Monoton abwärtsrieselnde Begleitfiguren unterstreichen die „Einsamkeit“ des lyrischen Ich in Nr. 5, in der sich die Wendung zum Trost durch die Religion schon andeutet. Von Liebesabschied ist nochmals in „Der schwere Abend“ mit seiner kargen Faktur und seinem dunklen, in tiefer Lage angesiedelten Klaviersatz die Rede, bevor der Zyklus in die ruhig-verklärte Auferstehungsvision des „Requiem“ mündet. „Wie Harfenton“ sollen hier die Klavierarpeggien erklingen und den Hörer gleichsam ins Paradies entführen.

Viktor Ullmann: Six Sonnets de Louise Labé op. 34

Viktor Ullmann, 1898 im damals dem Habsburgerreich zugehörenden, heute halb polnischen, halb tschechischen Teschen geboren, gehörte zur Gruppe jener Komponisten, die 1942 von den Nationalsozialisten ins Vorzeige-KZ Theresienstadt deportiert wurden. Dort entfaltete Ullmann noch vielfältige Aktivitäten als Organisator des Musiklebens und schuf weitere Werke, bevor er im Oktober 1944 nach Auschwitz transportiert und dort umgebracht wurde.

Es wundert nicht, dass unter solchen Umständen Ullmanns Schaffen nur lückenhaft erhalten ist. Neben Opern, Orchester-, Klavier- und Kammermusik sind von ihm immerhin zahlreiche Liederzyklen überliefert, in denen sich der Komponist Dichtern und Dichterinnen wie Friedrich Hölderlin, Conrad Ferdinand Meyer und Ricarda Huch zuwandte oder, seiner Weltanschauung gemäß, Texte des Theosophen Albert Steffen vertonte.

In den 1941 komponierten und in Prag im Selbstverlag veröffentlichten „Six Sonnets“ op. 34 wandte Ullmann sich der französischen Dichterin Louise Labé zu, die 1524 in Lyon geboren wurde und dort zu einem frühen Beispiel für die Emanzipation der Frau wurde. Verheiratet mit einem reichen älteren Seilfabrikanten, was ihr den Beinamen „La Belle Cordière“ einbrachte, führte sie in ihrer Heimatstadt einen literarischen Salon, wo unter anderem über die Rolle der Frau in Gesellschaft und Dichtung disputiert wurde. Nach ihrer Verwitwung im Jahre 1555 stellte Louise Labé einen Sammelband mit eigenen Texten zusammen, in dem auch jene 24 Sonette enthalten sind, die ihren Nachruhm begründet haben.

Ullmann wählte daraus sechs Dichtungen für sein op. 34 aus, in denen von Liebesüberschwang die Rede ist („Baise m'encor“) aber auch von Leiden und Schmerzen, wenn das lyrische Ich dieser Sonette in seiner Schlaflosigkeit den Abendstern anruft („Claire Vénus“) oder die Laute als „Compagnon“ in Unglückstagen anspricht.

Der muntere Tonfall der französischen Chansonkunst klingt in Ullmanns Vertonung des „Sonnet V“ an, bevor aus dem leichten Musikfluss einzelne schärfere Akzente hervorstechen („Ich gräme mich“), und Ähnliches gilt für das „Sonett VII“, in dem die Dichterin über das Ver-

hältnis von Körper und Seele sinniert. Dramatisch gespannter wirkt „Sonett VIII“ mit seiner ständigen Einheit von Gegensätzen („Ich brenne oder ertrinke“), bis schließlich das finale „Oh si j'estois“ („Sonett XIII“) wieder zur Anfangsstimmung des Zyklus zurückkehrt und einen bis auf kurze Aufwallungen sanften Liebestod beschwört.