

**KAMMERMUSIK IM**  
*präsentiert von der VR-Bank Landsberg-Ammersee*  
**BIBLIOTHEKSSAAL**  
**DES AGRARBILDUNGSZENTRUMS LANDSBERG AM LECH**

---

SONNTAG 30. NOVEMBER 2014, 18 UHR

SCHUBERT VII

**FLUSS-  
ABWÄRTS**

WOLFGANG A. MOZART, ZOLTÁN KODÁLY UND  
FRANZ SCHUBERT

LENA NEUDAUER, VIOLINE  
JAKOB SPAHN, VIOLONCELLO  
NICHOLAS RIMMER, KLAVIER

# Programm

---

## **Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791):**

Klaviertrio G-Dur KV 486 (1786)

- Allegro
- Andante
- Allegretto

## **Zoltán Kodály (1882 – 1967):**

Duo für Violine und Violoncello op. 7 (1914)

- Allegro serioso, non troppo
- Adagio – Andante
- Maestoso e largamente – Presto

– Pause –

## **Franz Schubert (1797 – 1828):**

Klaviertrio B-Dur D 898 (1828?)

- Allegro moderato
- Andante un poco mosso
- Scherzo. Allegro – Trio
- Rondo. Allegro vivace

*Wie grundverschieden von der landläufigen meine Stellungnahme zur Musik Schuberts ist, ersehe ich allein daraus, daß es mir jedesmal einen Riß gibt, wenn sein Name in einem Atem mit dem von Johann Strauß genannt wird. Eine Nebeneinanderstellung, der man vor allem in Wien, aber auch überall dort begegnet, wo man diese ‚Musikstadt‘ für eine Filiale des Himmels hält, der bekanntlich voller Geigen hängt, für die Schubert und Johann Strauß ihre unsterblichen Melodien geschrieben haben.*

Alban Berg: zum 100. Todestag Schuberts 1928

**Wolfgang A. Mozarts** kammermusikalisches Schaffen tritt um die Jahreswende 1784/85 in eine neue Phase. Die zügige Beendung der *Haydn-Quartette* bezeichnet eine neue Etappe in der Geschichte des Streichquartetts. Mit der Komposition der beiden Klavierquartette (KV 478, KV 493) erschließt Mozart sich ein völlig neues Genre, in dem er die kompositorische Erfahrung der vorangegangenen Jahre (vor allem auf dem Gebiete des Klavierkonzertes und des Streichquartetts) zusammenfassend erweitert; und bald darauf (1787) wird er mit den Streichquintetten (KV 515, KV 516, KV 406) eine weitere Kammermusikgattung auf allerhöchstem Niveau inauguriert. In diesem letzteren Falle greift Mozart auf eine Form zurück, die ihn schon 1773 beschäftigt hat, der er sich aber nun mit völlig anderen Mitteln nähern kann.

Ganz ähnlich ist die Situation beim Genre des Klaviertrios: Auch in dieser Gattung hatte Mozart seit einem Jahrzehnt (Divertimento KV 254, August 1776) kein Werk mehr vollendet, und auch hier macht er sich nun mit einem gänzlich neuen Rüstzeug an die Lösung der Aufgabe. Dass diese Aufgabe auch mit den neuerworbenen Mitteln nicht eben einfach zu bewältigen war, zeigt uns nicht nur die Reihe vorangegangener und liegengelassener Versuche (KV 442, KV 495a), sondern auch ein Blick auf das Autograph des **Klaviertrios G-Dur KV 486**. Aus dem Nebeneinander von schwarzer und roter Tinte, den ungewöhnlich zahlreichen Veränderungen und Korrekturen, die einen recht komplizierten Arbeitsprozeß widerspiegeln, und schließlich dem ursprünglichen Titel *Sonata* ergibt sich ein beredtes Bild von der Entstehungsgeschichte des Werkes, das - wie sich aus all diesen Indizien mit einiger Schlüssigkeit vermuten läßt - ebenso wie Mozarts zweites G-Dur-Klaviertrio (KV 564) wohl ursprünglich als Klaviersonate konzipiert worden sein dürfte.

Im Kopfsatz ist diese etappenweise Genese gewissermaßen in eine Abfolge von Klangfarben sublimiert. Das Klaviersolo des Anfangs wird schon im Nachsatz in einen ungemein lebendigen Dialog zwischen Geige und Klavier umgestaltet, der in assoziativer Dichte auf die das Seitenthema vorbereitende Wechselformulierung zustrebt. Auch im Seitensatz, in dem sich übrigens die dezente Unregelmäßigkeit des Hauptthemas spiegelbildlich wiederholt (gemessen an der „metrischen Norm“ des Sechzehn-Takters hat nämlich der erste Teil des Seitenthemas um genau den einen Takt zuwenig, den der entsprechende Teil des Hauptthemas zuviel hat), bleibt das Violoncello völlig im Hintergrund. Erst in der Durchführung, die ausschließlich das motivische Material der ersten beiden Takte des Werkes verarbeitet, wird diese bisher ausgesparte Farbe ins Spiel gebracht und dem Violoncello eine führende Rolle zugewiesen. Auch hier ist das offenkundigste Gestaltungsprinzip das der Klangfarbenmischung.

Der zweite Satz ist, was die Dichte der motivischen Arbeit und das ungezwungene Raffinement kontrapunktischen Einfallsreichtums betrifft, wahrscheinlich der Höhepunkt in Mozarts Trioschaffen. An keiner anderen Stelle in seinen Klaviertrios sind die kompositorischen Früchte der Arbeit an den „Haydn-Quartetten“ so sichtbar und hörbar. Diese Nähe zu den Streichquartetten führt zu einem in der gesamten Trioliteratur recht vereinzelt dastehenden Befund: Auf weite Strecken ließe sich die Faktur dieses Satzes nahezu eingrifflos für Quartett übertragen.

Keimzelle des Satzes ist ein den Raum einer Quint durchmessendes Tonleiterfragment - etwas schlichteres und anspruchsloseres ließe sich wohl kaum mehr finden. Mozart gelingt es, aus diesem Nichts an Material ein unglaubliches Wunderwerk von einander sanft berührenden und umschlingenden Linien zu zaubern. Spielerisch lockert und verdichtet sich dieses Gewebe, bis es in den Schlußtakt zu fünffacher Engführung verknüpft wird - bei aller Einfachheit des Ausgangsmaterials nun doch schon wieder eine Art gordischer Knoten!

Die Finalvariationen basieren auf einer sehr schlichten und rustikal anmutenden Gavotte, deren einzige „Komplikation“ eine Serie von Quint-Sext- und Sekundakkorden über einem chromatisch fallenden Baß darstellt. Die ersten drei Variationen folgen dem altvertrauten figurierenden Schema. Auffällig ist zunächst nur, daß auf eine Klavier- und eine Geigenvariation wieder eine Klavier- und nicht die erwartete Cellovariation folgt.

Mit der vierten Variation löst sich dieses Rätsel, freilich nur, um noch viel schwierigere an seine Stelle zu setzen. Der unvermittelte, rücksichtslose Übergang vom unverbindlich freundlichen Plauderton der vorhergehenden Variation zu dem erschütternden Todesernst dieser Mollvariation hat in der gesamten Musikliteratur kaum eine Parallele. Auch die Klang- und Rollenverteilung zwischen den Instrumenten ist ungewöhnlich. Nach Mozarts ausdrücklicher Anweisung übernimmt das Cello mit seiner Baßlinie die Führung. Diese Baßlinie hat jedoch nichts mehr von der springenden Gutmütigkeit des Tanzbasses, sondern sie bewegt sich beklemmend in quälenden Intervallen und in monotoner Viertelbewegung dahin, während das Klavier zaghafte und kurzatmige Fragen flüstert, die in der Geige nur von einem matten, sich immer wiederholenden und schließlich kraftlos niedersinkenden Seufzermotiv beantwortet werden. Es ist nicht verwunderlich, dass ein so expressives Tonbild auch den vom Thema vorgegebenen formalen Rahmen sprengen muß. Während die erste Themenhälfte auch in diesem düsteren Licht noch als ein ferner Schatten erahnbar bleibt, ist der zweite Teil des Themas bis zur völligen Unkenntlichkeit verfremdet. Die hier eingesetzten Ausdrucksmittel sind in ihrer Summe so erdrückend, das Licht so fahl und erschreckend, daß man sich unwillkürlich in die Menschheitsdämmerung des Expressionsismus versetzt fühlt. Nur der dicke Panzer überkommener Hör- und Spielgewohnheiten könnte uns in der Illusion ungebrochener „Klassizität“ über diese Stelle hinwegtragen.

Die Schlußwendung der Variation entläßt uns wie nach schwerem Traum wieder ins heimliche G-Dur. Aber hier scheint zunächst alles verändert: Die ganze fünfte Variation (Adagio) ist nichts als ein zögerndes und tastendes Wiedererinnern und Wiederfinden. Schließlich führen uns einige kadenzierende Takte zuversichtlich zur Schlußvariation (Primo tempo). Man meint, wieder festen Boden unter den Füßen gewonnen zu haben, und alles gibt sich gelöst und glücklich, da erscheint plötzlich das Gespenst der Mollvariation, mit dem allernotdürftigsten und durchscheinenden Umhang aus Dur bedeckt, wieder. Der Vorgang ist so unerhört und unerwartet, daß man weder die Fassung noch die Zeit findet, ihn in seiner ganzen Tragweite wahrzunehmen, denn schon wird der bedrohliche Schatten wieder vertrieben. Licht und Hoffnung scheinen den Sieg davongetragen zu haben - und dennoch muß die letzte Frage dieses Satzes unbeantwortet bleiben.

Die Musik des ungarischen Komponisten **Zoltán Kodály** wurde von einer Art Urerlebnis geprägt: von den Feldforschungen, die er an der Seite Béla Bartóks, mit einem Edison-Phonograph und Notenpapier bewaffnet, in den Jahren vor 1910 in Ungarn unternahm, um den Volksgesang der Bauern in den verschiedenen Regionen des damals riesigen Landes aufzuzeichnen. Kodály hatte wie Bartók den Anspruch, das vorgefundene Material der "Bauernmusik" authentisch und nicht im Sinne der verkitschten Zigeunerfolklore des 19. Jahrhunderts für die eigene Musik zu nutzen. Dies demonstrierte er in seinen ersten eigenen Werken ab 1910, bis der Erste Weltkrieg in seinem Schaffen eine scharfe Zäsur brachte.

Das **Duo für Violine und Violoncello op. 7** entstand noch davor, am Vorabend des Krieges 1914, und zwar als unmittelbarer Ausdruck von Kodálys Forschungen zur Pentatonik (Fünftönigkeit) in der ungarischen Volksmusik. Daneben spiegelt das Werk im Klang und im ungeschönt rustikalen Gebrauch der Instrumente die Musikpraxis der Bauern wider.

Der Berliner Musikjournalist Gerhard Pätzig hat in seiner bilderreichen Beschreibung des Duos diese Bezüge zur volksmusikalischen Praxis betont:

*Der folkloristische Brauch, sich vor Beginn der Darbietungen auf den Instrumenten erst einmal improvisierend einzuspielen, während sich die Tänzerinnen und Sänger um die Musikanten herumgruppieren, wird mit einer kadenzartigen Introduktion stilisierend angedeutet. Sodann intoniert die Violine das Hauptthema des Satzes, von zarten Pizzicato-Rhythmen des Cellos begleitet. Ein Rollentausch der beiden Instrumente eskaliert zu einem lebhaften Dialogisieren, das sich durch ein variiertes Paraphrasieren vom Grundgedanken immer weiter weg zu entfernen scheint. Deutliche Motiv- und Klangzäsuren mahnen gebieterisch zur Umkehr und führen nach einer Scheinwiederholung der Exposition zu einer ekstatischen Steigerung des Geschehens (im Charakter einer 2. Durchführung). Neues Motivmaterial, Tonart-Rückungen und wechselvolles Klangfarbenspiel bereichern das Geschehen. Eine Cello-Zäsur gibt das Zeichen zum Einsatz der (sehr frei zu verstehenden) Reprise mit einer ideenreich an- und abschließenden Coda: zunächst im Wechsel der Soli, dann mit zartem Flageolett-Duettieren.*

*Zweiter Satz. Ein schwärmerisches Fantasieren des jeweils melodieführenden Instruments wird vom Partner zu einer überraschenden Fülle dynamisch abgestufter Begleitfarben und -figuren genutzt. Für Spannung sorgt ein grosser Mittelteil mit bewegtem Cello-Tremolo und rezitativischen Geigenepisoden. Der Satz lichtet sich mit lyrisch verhauchenden Geigenseufzern auf und verklingt mit einem ätherisch-harmonischen Schlussakkord.*

*Dritter Satz. Zigeunergeigerisch fordert eine ausgedehnte Solokadenz der Violine zum Tanz auf. Zwei virtuose, von packenden Tonrepetitionen angeheizte Melodiefolgen (mit emphatischen Variationen der ersten Tanzmelodie) entfalten ein schwingvoll bewegtes Spiel. Im letzten Satzteil scheint ein drittes Motiv die Verbunkos-Atmosphäre (getanztes Liebeswerben) aus den 24 Jahre später entstandenen Kontrasten von Béla Bartók vorwegzunehmen. Mit wilder Presto-Turbulenz endet das Kehraus-Finale.*

Nach der Uraufführung 1918 in Budapest wurde das Kodály-Duo rasch zum Klassiker der Besetzung Geige-Cello. Das fast zeitgleich entstandene Duo von Maurice Ravel konnten Sie vor knapp einem Jahr im Dezember 2013 ebenfalls in der Kammermusik im Bibliothekssaal hören.

*Dass Schubert auch noch in seiner letzten Lebenszeit manchmal imstande war, die Dinge leichtzunehmen, sollte uns freuen.*

*Nichts vermag allerdings mit dem Zynismus eines Schicksals zu versöhnen, das Schubert im Alter von 31 sterben ließ.*

Alfred Brendel, aus *Musik beim Wort genommen*

1824 nahm **Franz Schubert** nach Jahren der Unsicherheit und Suche nach neuen Wegen die Serie seiner großen, späten Kammermusikwerke in Angriff. Neben dem inneren Antrieb, sich über Streichquartett und Oktett "den Weg zur großen Sinfonie zu bahnen", spielte die Anregung durch befreundete Musiker dabei eine entscheidende Rolle. Die Streichquartette von 1824 waren keinem Geringeren als Ignaz Schuppanzigh gewidmet, dem Freund Beethovens und prominentesten Wiener Quartettprimarius, der eben 1823 seiner berühmten Wiener Quartettsoiréen erneut ins Leben gerufen hatte. Wie Beethovens späte Quartette waren auch die Schuberts Huldigungen an die Kunst und den Nimbus des Schuppanzigh-Quartetts.

Ähnliches gilt für die beiden Klaviertrios. Im Jahre 1827 gründete Schuppanzigh mit dem Cellisten Joseph Linke und dem Pianisten Carl Maria von Bocklet eine Art festes Trio. Alle drei waren enge Freunde Schuberts: Schuppanzigh und Linke hatten dessen a-Moll-Streichquartett und Oktett uraufgeführt, für Bocklet war die Klaviersonate D-Dur, D 850, komponiert worden. Nicht zufällig begann Schubert noch im selben Jahr 1827 mit der Komposition zweier neuer Trios.

Das Ergebnis waren zwei Grands Trios von solchen Ausmaßen, dass sie selbst die von Beethoven erweiterten Grenzen der Gattung sprengten. Der Zug zum Symphonischen ist hier ebenso unüberhörbar wie in Schuberts G-dur-Streichquartett, seinem Streichquintett und seinen späten Klaviersonaten. Er wird erreicht durch die Ausdehnung der einzelnen Themen zu Themenblöcken, die sich in ihrer um sich selbst kreisenden Melodik nicht zu Ende singen zu können scheinen, und durch eine die fremdesten Tonarten streifende Durchführungstechnik. Dieser Zug ins zeitlos Verströmende verbindet sich mit einem Instrumentalsatz, von dem Robert Schumann schrieb: "Alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Claviers heraus", was ebenso für die Streicher gilt. Für sie entwickelte Schubert ein Reservoir von Klangfarben, besonders durch Akkordgriffe und Tremolo, das noch lange nach ihm unausgeschöpft blieb. Hinzu kommt die menschlich tief bewegende Dimension seiner Spätwerke als eines instrumentalen Schwanengesangs. All diese Faktoren machen Schuberts Trios zu erratischen Blöcken in der gesamten Literatur für diese Besetzung.

Das **B-Dur-Trio D 898** ist wahrscheinlich das frühere von beiden, komponiert im Oktober oder November 1827. Da alle originalen Manuskripte – Partitur und Skizzen – verloren sind, kann man diese Datierung nur aus Indizien folgern. Ein Jahr nach Schuberts Tod kündigte der Wiener Verlag Leidesdorf eine Ausgabe beider Trios an, in der das in B-Dur als *Premier grand Trio*

bezeichnet wurde. Erst 1836 brachte Anton Diabelli diese Ausgabe auf den Markt, nachdem er den Verlag Leidesdorf und damit wahrscheinlich auch Schuberts Manuskript aufgekauft hatte; auch er nannte das Werk *Premier Grand Trio*. Die Vermutung, daß es kurz vor dem Es-Dur-Trio entstanden sein müsse, wird noch durch einen anderen Umstand gestützt: im Dezember 1827 fand in Wien mit dem Trio Schuppanzigh-Linke-Bocklet die Aufführung eines "neuen Trios" von Schubert statt. Da das Es-Dur-Trio erst in diesem Monat fertig wurde und bei seiner Aufführung im folgenden März ebenfalls als "neues Trio" angekündigt wurde, muss es sich bei dem "neuen Trio" aus dem Dezemberkonzert um das in B-Dur gehandelt haben.

Es ist das lyrischere von beiden, wie bereits Robert Schumann bemerkte, indem er ihm Attribute wie "anmuthig, vertrauend, jungfräulich" zuschrieb. Unter der heiteren Oberfläche kommt es freilich zu Ausbrüchen von dramatischer Gewalt, wie man sie im gesamten Spätwerk des Komponisten finden kann. Auch formal scheint es weniger ambitioniert als sein Schwesterwerk, da sein Andante knapper gefaßt ist und sein Finale keine früheren Themen aufgreift. Der symphonische Anspruch wird jedoch gleich zu Beginn im kraftvollen Triolenthema des ersten Satzes deutlich. In starkem Kontrast dazu ist das zweite Thema eine Streicher-Kantilene von bezaubernder Anmut, aus der wiederum orchestrale Ballungen hervorgehen.

Das Andante un poco mosso – nach Schumann ein "seliges Träumen" – beruht auf einer Idee, die Schubert bereits in seinem Oktett entwickelt hatte: ein zehntaktiges Thema wird von einem der Instrumente (Cello) vorgestellt, vom zweiten (Violine) kanonisch aufgegriffen, während das erste melodisch umspielt, schließlich vom dritten (Klavier) modulierend fortgesponnen. Das Thema beruht auf einem Viernotenmotiv, das in Schuberts letztem Jahr in einer Mollvariante eine bedeutsame Rolle spielen sollte (Agnus Dei der Es-Dur-Messe, Heine-Lied *Der Doppelgänger*). Ihm tritt im Mittelteil ein rhapsodisches Klavierthema in c-Moll gegenüber.

Wie in diesem Satz, so verbirgt sich auch im Scherzo eine Fülle kanonischer Kontrapunkte, die dem Satz einen bissigen Charakter verleihen. Das Trio, ein schlichter Ländler, wird von den Streichern im Duett vorgetragen.

Das Rondo ist eines jener Schubert-Finali, in denen ein simples Tanzthema einen Satz von riesenhaften Ausmaßen nach sich zieht. Verantwortlich dafür ist weniger das Thema selbst als vielmehr eine energische Überleitungsfigur mit Terzsprung, die zu verarbeiten der Satz nicht müde wird. Zunächst erscheint sie als Auftakt zum marschartigen zweiten Thema, dann als akzentuierter Kanon der Streicher, schließlich als geheimnisvolles Tremoloweben. Später wird sie nach Des-Dur und in den Dreihalbe-Takt versetzt, woraus ein neuer, fast ländlerartiger Abschnitt mit Durchführungs-Charakter entsteht. Er wird als Coda des Satzes in Ges-Dur wiederholt, wobei das Motiv durch ein vorgeschriebenes Decrescendo poco a poco zunächst ausgeblendet und dann in eine Presto-Stretta verwandelt wird.

**Schubert vor Verharmlosung zu schützen**, einst eine Pioniertat, gehört heute zu den Pflichtübungen der Konzertpause. Alban Berg hat schon 1928 zum 100. Todestag Schuberts den Ton angegeben (siehe Seite 2 dieses Programmhefts).

Inzwischen hat aber geradezu eine Manie um sich gegriffen, noch jeden Dreiertakt Schubert als Tanz auf hauchdünner Eisdecke und jede Modulation in die Unterterz als Abgrund von Todesahnung zu deuten. Valery Afanassiev z. B. hat seiner Einspielung der G-dur-Sonate op.78 (D 894) einen so gespenstischen Begleittext mit auf den Weg gegeben, als gelte es bei dieser Gelegenheit einen veritablen Blick ins Höllenfeuer zu tun; dabei weiß er natürlich, dass die Sonate, die man von ihm hören wird, über alle Begriffe schön ist, aber so kann das offenbar nicht gesagt werden. Dürfen wir denn statt des Glücks, das Schuberts Musik immerhin auch hier und da ausstrahlen will, immer nur den Hintergrund des Leidens ins Auge fassen, dem es gleichwohl abgerungen sein mag.

Alfred Brendel wenigstens widerspricht dem Komponisten Dieter Schnebel, der in der B-dur-Sonate (D 960) das „Protokoll eines dissoziierenden Lebens“ sehen will:

*Dass Schubert auch noch als Leidender imstande gewesen sein konnte, Wohlsein (wenn nicht Humor), Begeisterung, Euphorie musikalisch zu vermitteln, ein von der Phantasie heraufbeschworenes (wenn nicht in der Realität gegründetes) Glück, das seinem ‚fatalen Erkennen einer miserablen Wirklichkeit‘ als Zauber entgegenstand - dürfen wir das nicht annehmen? Und daß ein Melancholiker durch die Aktivität des Komponierens nicht tiefer in die Depression hinein (das wäre schöpferischer Stillstand), sondern emphatisch aus dieser herausgeraten möchte, ist geradezu selbstverständlich.*

Brendel, aus *Musik beim Wort genommen*

Es ist keineswegs müßig, (im vollen Bewusstsein seiner „Unsterblichkeit“) auch noch um die Zeit seines 200. Geburtstages (den er bekanntlich auch bei gnädigstem Geschick nicht hätte erleben können) das Los des allzufrüh Dahingegangenen zu beklagen. Peter Gülke weist darauf hin, dass

*Schuberts früher Tod eine musikgeschichtliche Katastrophe war; man muss sich vorstellen: als knapp Siebzigjähriger hätte er Tristan, als Achtzigjähriger Brahms‘ Erste Sinfonie erleben können. Diese freilich wäre dann so nicht komponiert worden.*

Gülke, aus *Schubert und seine Zeit*

Was hat das zu bedeuten? Dank Schubert hätte es im Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit neben und nach Beethoven eine wirklich ernstzunehmende und zu berücksichtigende Alternative großer Instrumentalmusik gegeben. Doch was davon bereits existierte, blieb jahrzehntelang in der Schublade. Es war ja anders als im Fall des fast ebenso früh verstorbenen Mozart, dessen Schaffen in Beethoven eine gewaltige, 35 Jahre währende Fortsetzung fand: mit Schubert starb bereits 20 Monate nach Beethoven der



einzig Ebenbürtige der nächsten Generation. Die ungeheure Produktivität, die er in diesen 20 Monaten entfaltete, - auch die beiden Klaviertrios entstanden in dieser Zeit-, hatte eben nicht nur mit der Vorahnung des eigenen Todes, sondern auch mit dem Ende Beethovens zu tun. Deutliches Zeichen, in welcher Rolle er sich sah, ist die Tatsache, dass er am 26. März 1828, genau ein Jahr nach Beethovens Tod, sein erstes und einziges öffentliches Konzert veranstaltete. Das Konzert („bei gedrängt vollem Saale“; „ungeheurer Beifall, gute Einnahmen“) fand in der Wiener Presse keinerlei Echo, weil sie vollständig mit der aktuellen Sensation Paganini beschäftigt war; ein Bericht der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung über das Wiener Musikleben würdigt jedoch auch Schuberts Konzert und rückt ihn bereits in die Nachfolge Beethovens. Bei dieser Gelegenheit war u.a. auch das Es-dur-Klaviertrio zum ersten Mal erklingen. Die Chance, es schon bald im Druck veröffentlichen zu können, soll Schubert zur eiligen Komposition eines weiteren Trios veranlasst haben, des B-dur-Trios (op.99), das, den Indizien nach, in der zweiten Aprilhälfte und im Mai 1828 geschaffen wurde (gedruckt wurde es dann doch erst 1836).

nach: Jan Reichow *Auf der Suche nach der schönen Welt*

## Franz Schubert in der alten Bibliothek in Landsberg seit 2011:

### I 15. Mai 2011: Oktett F-Dur D 803

Felix und Nazli Giglberger, Dorothea Galler, Franz Lichtenstern, Eugen Hoesch, Michael Meinel, Johannes Overbeck, Juliane Bernsmann

### II 6. November 2011: Klaviertrio Es-Dur D 929

Kumiko Yamauchi, Franz Lichtenstern, Anke Schwabe

### III 19. Februar 2012: Die Winterreise D 911

Robert Sellier, Liviu Petcu

### IV 25. März 2012: Der Hirt auf dem Felsen D 965

Elaine Ortiz-Arandes, Michael Meinel, Anke Schwabe

### V 3. Februar 2013: Streichquintett C-Dur D 956

Katja Lämmermann, Celina Bäumer, Dorothea Galler, Uli Witteler, Franz Lichtenstern

### VI 28. April 2013: Forellenquintett A-Dur D 667

Kumiko Yamauchi, Tilbert Weigel, Franz Lichtenstern, Sophie Lücke, Tomoko Nishikawa

### VII 30. November 2014: Klaviertrio B-Dur D 898

Lena Neudauer, Jakob Spahn, Nicholas Rimmer

**Lena Neudauer**, 1984 in München geboren, passt in keine Schublade. Obwohl sie schon früh eine außergewöhnliche Begabung zeigte, sah sie sich nie als Wunderkind. Im Alter von drei Jahren begann sie mit dem Geigenspiel. Mit 11 Jahren kam Lena Neudauer in die Klasse von Helmut Zehetmair an das Mozarteum Salzburg. Internationale Aufmerksamkeit errang Lena Neudauer als sie 15-jährig spektakulär den Leopold-Mozart-Wettbewerb in Augsburg nicht nur gewann, sondern auch nahezu alle Sonderpreise erhielt.

Bis hier klingt ihr Werdegang ähnlich dem vieler anderer Musiker. Das Außergewöhnliche war jedoch ihre mutige Klarheit, mit der sie sich als Teenager gegen den frühzeitigen Beginn einer Star-Karriere entschieden hat. „Ich wollte nicht mit 15 in Hotels leben und ständig auf der Bühne sein“ sagte sie. Stattdessen ging sie ihrem Geigenunterricht nach – sie studierte bei Christoph Poppen, Helmut und Thomas Zehetmair, spielte viel Kammermusik und Neue Musik, spielte Schlagzeug und Keyboard in einer Rockband, heiratete und erfreute sich über die Geburt ihrer zwei Kinder. Sie nahm sich schlicht Zeit zu reifen.

Im Mai 2010 erschien ihre Debüt-CD bei Hänssler Classic gemeinsam mit der Deutschen Radio Philharmonie unter der Leitung von Pablo Gonzalez mit einer Gesamteinspielung der Werke für Violine und Orchester von Robert Schumann. Die Aufnahme gewann den International Classical Music Award (ICMA) für die beste Konzerteinspielung 2011. 2013 folgte eine Kammermusik-CD, ebenfalls bei Hänssler Classic mit Einspielungen der Werke für Violine und Klavier, sowie der Sonate für Violine und Violoncello von Maurice Ravel. Die Aufnahme entstand gemeinsam mit den beiden herausragenden Musikern Paul Rivinius (Klavier) und Julian Steckel (Violoncello). 2014 erschien ihre Einspielung der Mozart Violinkonzerte mit der Deutschen Radio Philharmonie (Hänssler Classic), die sich insbesondere durch eigene, stillichere Kadenzen auszeichnet und verwirklichte damit einen langgehegten Traum.

Lena Neudauer musizierte mit Orchestern wie der Deutschen Radio Philharmonie, den Münchner Symphonikern, den Nürnberger Symphonikern, dem MDR Sinfonieorchester, dem Münchener Kammerorchester, dem Deutschen Kammerorchester Berlin, dem Orchestre National de Belgique, der Philharmonie Zuidnederland, dem Berner Symphonieorchester, dem Collegium Musicum Basel, dem Orchestra di Padova e del Veneto, dem Symphonie Orchestra of India und dem Tampere Philharmonic Orchestra unter Dirigenten wie Dennis Russell Davies, Mario Venzago, Mariss Jansons, Hannu Lintu, David Stahl, Wojciech Rajski, Bruno Weil, Howard Griffiths, Christoph Poppen, Ari Rasilainen, Dirk Kaftan und Pablo Gonzalez.

Festivals bei denen Lena Neudauer mitunter zu Gast war, sind die Mozartwoche Salzburg, die Festspiele Mecklenburg-Vorpommern, das Schleswig-Holstein Musik Festival, Braunschweig Classix, das Kammermusik Festival Hohenstaufen, Euroclassic Pirmasens, Gaia Kammermusikfestival Thun, Musical Olympus Festival in St. Petersburg, Chopin and his Europe Festival Waschau und das Flandern Festival.

Zum Wintersemester 2010 wurde Lena Neudauer mit 26 Jahren als Professorin für Violine an die Hochschule für Musik Saar berufen. Lena Neudauer spielt eine Lorenzo Guadagnini von 1743.

**Jakob Spahn** wurde 1983 in Berlin geboren. Fasziniert von einer Aufführung des „Karneval der Tiere“ in der Berliner Philharmonie, fasste er schon als kleiner Junge den Entschluß, Cellist zu werden. Als 7-jähriger bekam er dann den ersten Unterricht.

Sein Studium absolvierte er an der Hochschule für Musik *Hanns Eisler* in Berlin bei David Geringas und bei Claudio Bohorquez. Weitere künstlerische Impulse erhielt er in Meisterkursen von Frans Helmerson, Bernard Greenhouse, Steven Isserlis und Yo Yo Ma.

Er ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe und absolvierte Konzertreisen durch Europa, Asien, Mittel- und Südamerika. Beim Internationalen ARD-Wettbewerb 2010 in München wurde er mit einem Sonderpreis der *Alice-Rosner-Foundation* ausgezeichnet. Als Stipendiat des Deutschen Musikwettbewerbs gehörte er bei den *Konzerten junger Künstler* zur Bundesauswahl. Er wurde von der Studienstiftung des Deutschen Volkes und dem Verein *Yehudi Menuhin Live Music Now* unterstützt.

Als Kammermusiker ist er mit renommierten Künstlern wie Leonidas Kavakos, Heinz Holliger, Mitsuko Uchida und Lang Lang aufgetreten.

Jakob Spahn war zudem Stipendiat der *Karajan-Akademie* der Berliner Philharmoniker. Seit der Spielzeit 2011/12 ist er als Solo-Cellist bei der Bayerischen Staatsoper in München tätig.

Der in England geborene Pianist **Nicholas Rimmer** studierte Klavier an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover bei Christopher Oakden und Musikwissenschaft an der Cambridge University. Er rundete seine kammermusikalische Ausbildung bei Wolfram Rieger und dem Alban Berg Quartett ab.

Er erhielt den Preis des Deutschen Musikwettbewerbs gleich zweimal: 2006 als Klavierpartner und 2010 mit dem Leibniz Trio. 2009 gewann er zusammen mit Nils Mönkemeyer den Parkhouse Award in London.

Rimmer ist Gast bei renommierten Festivals in Schleswig-Holstein, Mecklenburg-Vorpommern, Aldeburgh, Schwetzingen, Ludwigsburg und Lockenhaus. Er konzertierte auf den Bühnen der Londoner Wigmore Hall, dem Münchner Gasteig, der Tonhalle Zürich und der Berliner Philharmonie. Als Solist spielte er mit der NDR Radiophilharmonie, den Hamburger Symphonikern und der Manchester Camerata.

Zu seinen Einspielungen zählen drei erfolgreiche Alben mit Nils Mönkemeyer für Sony Classical sowie zwei Solo-CDs beim Independent Label MVH Music, die u.a. die Auszeichnung ‚CD der Woche‘ beim Kulturradio RBB bekamen. Seine Einspielung der kompletten Werke für Violine und Klavier von Wolfgang Rihm (Naxos) mit der Violinistin Tianwa Yang – wurde mit dem Diapason d‘Or, dem Pizzicato Supersonic Award und dem International Record Review ‚Outstanding‘ Award ausgezeichnet.

Zu seinen festen Ensembles gehören das Trio Gaspard und das Trio Belli-Fischer-Rimmer in der einzigartigen und experimentellen Besetzung Posaune-Percussion-Klavier. Zu seinen weiteren Kammermusikpartnern zählen Maximilian Hornung, Nils Mönkemeyer, Lena Neudauer, Jakob Spahn und Tianwa Yang. Rimmer ist zudem ein gefragter Liedbegleiter und er ist Mitgründer der innovativen Liederabendreihe ‚Klangwerk Lied‘ in Freiburg. Als gefragter Liedbegleiter arbeitet er regelmäßig mit einigen der interessantesten Künstler der jungen Generation von Liedsängern wie Ronan Collett, Simon Bode, Sylvia Schwartz, Anna Lucia Richter, Katharina Persicke und anderen zusammen.

2011 wurde Nicholas Rimmer in der Kritikerrubrik des Fachmagazins *Fonoforum* als einer der ‚Nachwuchskünstler des Jahres‘ nominiert. Seit 2013 unterrichtet er Liedgestaltung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Frankfurt.

Herzlichen Dank für die Unterstützung der Konzerte in der Saison 2014/15 an



Hauptsponsor seit 2009

bezirk  oberbayern



für die Leihgabe des Bösendorfer-Flügels.



für die Klavierstimmungen und Pflege des Flügels.

Veranstalter: contrapunctum gemeinnützige UG (haftungsbeschränkt) [www.contrapunctum.de](http://www.contrapunctum.de)

**Das nächste Konzert: Sonntag 8. Februar 2015, 18 Uhr**

## PATHÉTIQUE

Peter I. Tschaikowsky: Klaviertrio a-moll op. 50

Dmitri Schostakowitsch: Klavierquintett g-moll op. 57

Kumiko Yamauchi, Birgit Seifart, Violine

Tilbert Weigel, Viola

Franz Lichtenstern, Violoncello

Tomoko Nishikawa, Klavier